
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 7 (33)

2016

Číslo 1

Bratislava 2016

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 7 (33), 2016, číslo 1

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

Vychádza od roku 1969; v rokoch 1970 – 2008 ako zborník; od roku 2010 dvakrát ročne.

Hlavná redaktorka: Hana Urbancová

Výkonná redaktorka: Katarína Godárová

Preklady do anglického jazyka: John Minahane

Návrh obálky: Eva Kovačevičová-Fudala

Redakčná rada:

Zsuzsa Czagány (Maďarsko), Ladislav Kačic, Jana Lengová, Janka Petőczová, Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Poľsko), Jarmila Procházková (Česko), Ivana Rentsch (Švajčiarsko), Peter Ruščin, Markéta Štefková, Jadranka Važanová (USA), Eva Veselovská

Adresa redakcie: Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4

E-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

Tel./Fax.: +421 2 54773589

Evidenčné číslo: EV 4007/10

Vydáva: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

IČO: 00586978

Vychádza: v júli (prvé číslo) a decembri (druhé číslo).

Zalomenie a tlač: AEPRESS

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma: AEPRESS a redakcia časopisu

Časopis je evidovaný v medzinárodných bibliografických databázach CEJSH a RILM.

ISSN 1338-2594

OBSAH

Štúdie

Hana URBANCOVÁ: Rodový aspekt vo výskume ľudovej piesňovej kultúry na Slovensku	5
Jana LASLAVÍKOVÁ: Mestské divadlo v Prešporke na sklonku 19. storočia a jeho riaditelia Emanuel Raul a Ignác Krecsányi	19
Michal ŠČEPÁN: Biografia hudobného skladateľa Tadeáša Salvu	52

Materiály

Vlasta REITTEREROVÁ: Korespondence Guida Adlera a Dobroslava Orla. Svědectví vztahu učitele a žáka	94
--	----

Profily

K životnému jubileu Alice Elschekovej (Hana Urbancová)	132
--	-----

Recenzie

Janka Petőczová: Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek (Peter Ruščin)	142
Tatiana Pirníková: Umelec a intelektuál v zrkadle času. Premeny života a tvorby Ota Ferenczyho (Zuzana Sláviková)	144
Soňa Burlasová: Naratívne piesne o zbojníkoch. Príspevok k porovnávaciemu štúdiu (Kristina Lomen)	148

Správy

The 43 rd ICTM World Conference, Astan (Kazachstan), 16. – 22. júla 2015 (Jana Belišová)	151
Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM), Manchester (Veľká Británia), 17. – 22. augusta 2015 (Zuzana Cenkerová)	152

CONTENTS

Studies

- Hana URBANCOVÁ: The Gender Aspect in the Research of Folk Song Culture
in Slovakia 5
- Jana LASLAVÍKOVÁ: The City Theatre in Pressburg at the End of the 19th Century
and Its Directors Emanuel Raul and Ignác Krecsányi 19
- Michal ŠČEPÁN: Biography of the Composer Tadeáš Salva 52

Materials

- Vlasta REITTEREROVÁ: The Correspondence of Guido Adler and Dobroslav Orel.
Testimony to the Teacher-Pupil Relationship 94

Profiles

- Life Jubilee of Alica Elscheková (Hana Urbancová) 132

Reviews

- Janka Petőczová: Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek
(Peter Ruščin) 142
- Tatiana Pirníková: Umelec a intelektuál v zrkadle času. Premeny života a tvorby
Ota Ferenczyho (Zuzana Sláviková) 144
- Soňa Burlasová: Naratívne piesne o zbojníkoch. Príspevok k porovnávaciemu
štúdiu (Kristina Lomen) 148

Reports

- The 43rd ICTM World Conference, Astan (Kazachstan), July 16 – 22, 2015 (Jana
Belišová) 151
- Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences
of Music (ESCOM), Manchester (Veľká Británia), August 17 – 22, 2015
(Zuzana Cenkerová) 152

RODOVÝ ASPEKT VO VÝSKUME ĽUDOVEJ PIESŇOVEJ KULTÚRY NA SLOVENSKU

HANA URBANCOVÁ

PhDr. Hana Urbancová, DrSc.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: hana.urbancova@savba.sk

ABSTRACT

In Slovakia gender studies are among the least developed research areas in ethnomusicology. The gender aspect has, however, been integrated into the majority of Slovak works devoted to folk song, music and dance tradition. It has become part of several research themes and circles, where its role has been that of a partial standpoint. This study summarises the results thus far of the application of the gender aspect in selected research circles (genres, multi-part singing, dance types). Special attention is given to studies on women in traditional song culture, which began to appear in Slovakia from the turn of the 1980s, focused on tradition bearers, song genres and mental images.

Keywords: gender studies, ethnomusicology, traditional musical culture, woman, folk song

Napriek tomu, že náznaky uplatnenia rodového aspektu v hudbe siahajú do druhej polovice 19. storočia,¹ začiatky systematicky uskutočňovaných rodových štúdií v hudbe možno situovať do druhej polovice 70. rokov 20. storočia. V medzinárodnom rámci prvé práce tohto zamerania sústredili pozornosť predovšetkým na pozíciu žien. Ich ambíciou bolo zaplniť biele miesta najmä vo výskume európskej umeleckej hudby.² Paralelne vznikali sondy, ktoré sa koncentrovali na úlohu žien aj v tradičných hudobných kultúrach. V priebehu 80. rokov 20. storočia sa objavili nové prístupy, ktoré vymedzili druhú fázu výskumu rodovej problematiky v hudbe. Priniesli rozšírený pohľad na úlohu žien v kontexte rôznych hudobných kultúr a postupne začali zohľadňovať aj

¹ Napr. MICHAELIS, Alfred: *Frauen als schaffende Tonkünstler. Ein biographisches Lexikon*. Leipzig, 1888. KREBS, Carl: *Frauen in der Musik*. Berlin, 1895.

² BOWERS, Jane – TICK, Judith (eds.): *Woman Making Music: The Western Art Tradition, 1150 – 1950*. Urbana : University of Illinois Press, 1985.

vzájomné relácie medzi rolami žien a rolami mužov vo vzťahu k hudbe.³ Tretiu fázu rodových štúdií v hudbe možno datovať do 90. rokov, keď sa rozšíril predmet výskumu a aplikovali sa nové metodologické prístupy prevzaté z iných vedných oblastí (napr. feministická teória, kulturologické prístupy, semiotika, psychoanalýza a ď.).⁴ Vymedzenie troch fáz vo vývine rodových štúdií v hudbe je len rámcové, nakoľko dochádzalo k ich vzájomnému prelínaniu a paralelnému pôsobeniu.⁵ Primárnym cieľom mnohých prác sa stalo štúdium vzťahov medzi sociálnou štruktúrou a hudobnou štruktúrou z perspektívy rodových vzťahov.⁶

Termín rod (gender) je sociálno-kultúrnou kategóriou. Predstavuje kombináciu princípov sociálnej organizácie ľudskej spoločnosti na jednej strane a ideí, ktoré sú kultúrne variabilnou konštrukciou, na druhej strane.⁷ Komparatívne zameraný výskum rodových rolí v kontexte rôznych kultúr potvrdil, že tieto roly nie sú výsledkom jednoduchej polarizácie mužského a ženského princípu. Nezodpovedajú ani zjednodušenej interpretácii ich vzájomných vzťahov, chápaných buď ako vzťahy opozičné, alebo ako vzťahy komplementárne. Rodová identita je výsledkom zložitého komplexu interakcií v živote človeka. Hudba sa významne podieľa na učení, symbolike a upevňovaní rodových vzťahov aj preto, že stojí často v centre sociálnych väzieb a sociálnej komunikácie v spoločnosti.⁸ Ako zdôrazňujú viacerí autori, pre vyváženosť získaných poznatkov bola dôležitá aj skutočnosť, či sa zberateľstvom, dokumentáciou v teréne a ďalším výskumom materiálu zaoberali aj ženy-bádatelky.⁹

Na Slovensku patria rodové štúdie k menej rozvinutým oblastiam etnomuzikologického výskumu. Dosiaľ sa im nevenoval osobitný priestor, hoci práve tradičné ľudové hudobné kultúry poskytujú špecifickú príležitosť na štúdium rodových rolí vo vzťahu k hudbe. Aspekt rodovej príslušnosti bol však integrovaný do väčšiny prác, ktoré sa venovali vybraným oblastiam slovenskej ľudovej piesňovej, hudobnej a tanečnej tradície: rodový aspekt sa zohľadnil pri výskume lokálnych a regionálnych repertoárov, spevných, herných a tanečných príležitostí, nositeľov hudobnej tradície, piesňových žánrov, ľudových hudobných nástrojov a nástrojovej hudby, či prednesových štýlov. Reflexia rodových vzťahov sa stala integrálnou súčasťou týchto prác, hoci bola zahrnutá do rámca iných výskumných tém ako ich čiastkové hľadisko. Postupne sa však vymaňovala z iných výskumných tém a začala sa osamostatňovať prostredníctvom

³ RIEGER, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft*. Wien : Verlag Ullstein GmbH, 1981. KOSKOFF, Ellen (ed.): *Woman and Music in Cross-Cultural Perspective*. New York : Greenwood Press, 1987. HERNDON, Marcia – ZIEGLER, Susanne (eds.): *Music, Gender, and Culture*. (=Intercultural Music Studies 1.) Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, 1990.

⁴ Napr. CITRON, Marcia: *Gender and the Musical Canon*. New York : Cambridge University Press, 1993.

⁵ KOSKOFF, Ellen: Foreword. In: *Music and Gender*. Eds. Pirkko Moisala, Beverley Diamond. Urbana : University of Illinois Press, 2000, s. x-xiii.

⁶ NETTL, Bruno: *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana : University of Illinois Press, 2005, s. 409.

⁷ SARKISSIAN: Gender and Music. In: *Ethnomusicology. An Introduction*. Ed. Helen Myers. London : Mcmillan Press, 1992, s. 337.

⁸ NETTL, Ref. 6, s. 406-409.

⁹ Napr. SARKISSIAN, Ref. 7, s. 338.

špecializovaných pohľadov, ktoré sa zamerali najmä na piesňovú tradíciu a tradičné formy spevnosti.

Štúdiá mapuje problematiku rodových vzťahov v ľudovej piesňovej kultúre na Slovensku tak, ako sa javí z hľadiska doterajších výsledkov domáceho výskumu.

Rodové štúdiá a slovenská etnomuzikológia

V monografických syntézach slovenskej etnomuzikológie zo začiatku druhej polovice 20. storočia rodový aspekt nebol výraznejšie zastúpený.¹⁰ Monografia Jozefa Kresánka priniesla geneticko-historickú teóriu slovenskej ľudovej hudby, ktorá vznikla na základe hudobnoštýlovej analýzy piesňových nápevov. Alica a Oskár Elschekovci túto teóriu ďalej rozpracovali prostredníctvom konceptu historických štýlových vrstiev a doplnili ju o ďalšie oblasti: regionálne hudobné dialekty a interetnické vzťahy, ľudové hudobné nástroje a nástrojovú hudbu. V uvedenej koncepcii sa rozvíjal ďalší výskum ľudovej piesňovej, nástrojovej a tanečnej kultúry na Slovensku. Postupne dochádzalo k prehlbovaniu niektorých aspektov a k ich emancipácii do podoby samostatných výskumných okruhov a tém.

Otázka rodových štúdií spočítku k týmto samostatným výskumným okruhom nepatrila. Prvky rodových štúdií sa však postupne integrovali do viacerých tém, kde plnili úlohu čiastkového či sekundárneho hľadiska. Stali sa súčasťou terénnej dokumentácie aj reflexie v prípade, ak bolo nevyhnuté zahrnúť rodový aspekt do výskumu určitej problematiky.

Spočiatku sa zdôrazňovala rodová polarizácia v hudobno-žánrovej oblasti: vokálna hudba ako doména žien, inštrumentálna hudba ako doména mužov. Javy, ktoré do tejto binárnej schémy nezapadali, sa potom hodnotili ako výnimočné, zriedkavé, vybočujúce z tradície (napr. žena v úlohe primášky).¹¹ Na báze vokálnej hudby bolo možné doložiť, že táto binárna schéma nezodpovedá realite a predstavuje len veľmi zjednodušené chápanie rodových rolí vo vzťahu k základným hudobnožánrovým oblastiam. Na rozdiel od inštrumentálnej hudby, ktorá bola v minulosti skutočne vo väčšej miere zviazaná s mužmi (ako výrobcami hudobných nástrojov aj interpretmi), tradičná piesňová kultúra poskytuje dobrú príležitosť na sledovanie rodových rolí v ich neredukovanej a neschematickej podobe.

Prvým výskumným okruhom, v ktorom sa výraznejšie presadili prvky rodových štúdií, boli **piesňové druhy a žánre**. Ak sa pôvodne druhovo-žánrový výskum koncentroval len na otázky poetiky piesňových textov a na hudobný štýl piesňových nápevov, neskôr zahrnul širší sociálno-kultúrny kontext: spevné príležitosti a situácie, sociálne funkcie spevu aj jeho nositeľov a interpretov. Na pôde piesňových žánrov sa vytvárali prvé predpoklady na detailnejšie štúdium rodového aspektu v slovenskom ľudovom speve. Ukázalo sa, že rozlišovanie rodových rolí sa prejavuje jednak v celej žánrovej

¹⁰ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951. ELSCHEKOVÁ, Alica – ELSCHEK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Osvetový ústav, 1962.

¹¹ DRIENKO, Jozef: Panna Cinková a ľudová hudba v Gemeri. In: *Vlastivedné štúdie Gemera*. Martin : Osveta, 1986, s. 174-210.

sústave, jednak v rámci piesňových žánrov. Niektoré piesňové žánre sa viažu výlučne na jednu rodovú kategóriu, iné zasa poskytujú obraz o ich difúzii. Rozlišovanie tzv. mužských a ženských piesní, na ktoré upozornil už Karol Plicka,¹² sa teda prejavuje na viacerých úrovniach klasifikácie piesňového repertoáru. V kategórii piesňového žánru sa však odráža najkomplexnejšie.

Pomerne striktná rodová diferenciacia sa viaže najmä na žánre obradových a pracovných piesní. Súvisela s rozlišovaním obradových rolí aj pracovných činností, na ktoré upozornila staršia etnografická literatúra v súvislosti s dokumentovaním života a kultúry ľudových vrstiev v tradičnom vidieckom prostredí. Obradové roly sa často prelínali s rodovým aspektom a v týchto väzbách fungovali nielen ako súčasť formy, ale aj sémantiky obradu. Tradičné typy práce sa zasa veľmi úzko spájali s rozlišovaním rôznych druhov pracovných činností na základe rodu – s delením na tzv. ženské a mužské pracovné činnosti. Spev spojený s prácou a zamestnaním bol neoddeliteľnou súčasťou rodovej diferencie určitých pracovných činností aj zamestnaní.

Práve na báze žánrového výskumu slovenská etnomuzikológia postupne prešla od pasívneho registrovania rodových rolí k ich aktívnej reflexii: k hlbšiemu štúdiu rodového princípu v tradičnom ľudovom speve.

Prvá syntetická žánrová monografia *Žatevné a dožinkové piesne* (1969), ktorá vznikla v spolupráci Ondreja Demu a Olgy Hrabalovej,¹³ predstavila jeden z modelov komplexného prístupu k jednému piesňovému žánru. Keďže ide o piesne spojené s tradičnou prácou – so zberom úrody a s obradnou oslavou jej ukončenia, žánrová charakteristika týchto piesní zahrnuje viaceré aspekty: boli to formy a organizácia žatevných prác, zvyky a obrady spojené so sezónnou prácou a jej ukončením, spevné príležitosti a funkcie spevu počas žatvy a dožiniek, poetika piesňových textov a hudobnoštýlová analýza nápevov, prednes, regionálne špecifiká a interetnické väzby. Rodový aspekt bol zakomponovaný do obrazu nositeľov a interpretov piesní – žatevné piesne spievali ženy, pričom išlo často o skupinový prednes; dožinkové piesne spievali buď iba ženy, alebo spolu s mužmi v skupinovom prednese. Údaje o interpretoch tvoria súčasť komentárov k piesňovej antológii. Podrobnejšiemu vyhodnoteniu týchto rodových vzťahov sa však autori nevenovali.

Uvedený model komplexného prístupu k piesňovým žánrom ďalej rozvíjali práce, ktoré vznikali v 70. a 80. rokoch. Na jednej strane to boli štúdie o piesňach s pevnou funkčnou väzbou (obradové, poloobradové a pracovné piesne), na druhej strane príspevky o piesňach s voľnou funkčnou väzbou (naratívne piesne – balady, ľúbostné piesne a pod.). Hoci to nebolo primárnym cieľom, tieto dva odlišné piesňové okruhy priniesli aj možnosť rôznych pohľadov na rodové roly v tradičnom speve. Vo väčšine prípadov sa autori aspoň okrajovo dotkli aj otázky nositeľov a interpretov piesní. Vďaka tomu postupne vznikala diferencovaný obraz rodových vzťahov v tradičnom slovenskom ľudovom speve, a to cez pohľad na jeho druhovo-žánrové väzby.

V rámci monografického výskumu ľudovej hudobnej kultúry gemerského regiónu Alica Elscheková uskutočnila analytické sondy do vybraných piesňových žánrov

¹² PLICKA, Karol: O zbieraní ľudových piesní. In: *Sborník Matice slovenskej*, roč. 2, 1924, č. 2, s. 49-59.

¹³ DEMO, Ondrej – HRABALOVÁ, Olga: *Žatevné a dožinkové piesne*. Bratislava : Opus, 1969.

a druhov, resp. funkčno-tematických skupín. Venovala sa jednak piesňam s pevnou funkčnou väzbou na určitú spevnú príležitosť (kategória obradových piesní), jednak piesňam s relatívne voľnou funkčnou väzbou (kategória funkčno-tematických skupín). Hoci základom bol regionálne ohraničený piesňový materiál, autorka sa snažila zasaadiť ho do širších historických a kultúrnych väzieb, ale aj regionálnych kontextov.

Najsôr sa bližšie zamerala na jarné obradové piesne, ktoré priblížila v štúdiu *Vynášanie zimy a prinášanie leta v Gemeri* (1976).¹⁴ Rodová väzba piesní sa v tomto prípade prelínala s vekovou kategóriou – nositeľkami týchto piesní boli výlučne dievčatá spoločnej vekovej vrstvy. Súčasťou sémantiky obradu bola rekvizita používaná pri obyčaji vynášania zimy v podobe figuríny s výlučne ženskou podobou. Spojenie oboch kategórií – rodu a veku – sa neskôr ukázalo ako kľúčové pri viacerých žánroch obradového spevu vo výročnom kalendárnom cykle.

Príkladom piesní s pevnou funkčnou väzbou na spevnú príležitosť, interpreta aj adresáta sú uspávanky. Hoci ich nemožno považovať výslovne za obradové piesne, obsahujú viaceré znaky, ktoré charakterizujú aj obradový piesňový repertoár. Nositeľkami týchto piesní boli ženy všetkých vekových kategórií, od mladých žien a matiek až po staré matky. Hoci v niektorých kultúrach boli interpretmi uspávaniek aj muži, v tradičnom slovenskom prostredí sa spev týchto piesní viaže výlučne na ženy. A. Elscheková v analytickej štúdiu *Uspávanky a detské zabávanky na Gemeri* (1987)¹⁵ naznačila, že tento piesňový žáner odráža dvojité optiku: uspávanky ako piesne adresované deťom sú blízke detskému svetu, ale ako piesne interpretované ženami obsahujú aj prvky myšlienkového a emocionálneho sveta žien. V takejto podobe sa žánrový výskum začal presúvať od jednoduchej deskripcie situačných väzieb fungovania piesní k hlbšiemu štúdiu ich poetiky. Poetika piesní sa stala prameňom poznatkov o realite z pohľadu rodového princípu.

Možnosti nového prístupu spolu aj so zohľadnením kategórie rodu poskytoval piesňový žáner pohrebných plačov, ktorý sa dostal do centra záujmu rodových štúdií v mnohých európskych kultúrach.¹⁶ Soňa Burlasová v príspevku z druhej polovice 70. rokov *K poetike a štýlu slovenských pohrebných nariekaní* (1978)¹⁷ po prvý raz sumarizovala poznatky o pohrebných plačoch z pohľadu domácej tradície. Hoci sa venovala najmä poetike textov, hudobnoštýlovým znakom a kompozičným princípom týchto piesní, upozornila aj na otázku ich interpretiek. Obradovú rolu plačky mohli sice vy-

¹⁴ ELSCHEKOVÁ, Alica: Vynášanie zimy a prinášanie leta v Gemeri. (Funkcia, tematika a hudobná charakteristika.) In: *Gemer. Národopisné štúdie 2*. Ed. Adam Pranda. Martin : Osveta, 1976, s. 235-311.

¹⁵ ELSCHEKOVÁ, Alica: Uspávanky a detské zabávanky na Gemeri. (Ich psychofyziologická funkcia, hudobnopoetické skladby a typológia.) In: *Vlastivedné štúdie Gemera 5*. Ed. Július Bolfík. Martin : Osveta, 1987, s. 88-151.

¹⁶ Napr. AUERBACH, Susan: From Singing to Lamenting: Woman's Musical Role in a Greek Village. In: KOSKOFF (ed.), Ref. 3, s. 25-44. TOLBERT, Elisabeth D.: Magico-Religious Power and Gender in the Karelian Lament. In: HERNDON – ZIEGLER (eds.), Ref. 3, s. 41-56.

¹⁷ BURLASOVÁ, Soňa: K poetike a štýlu slovenských pohrebných nariekaní. In: *Československé přednášky pro VIII. mezinárodní sjezd slavistů v Záhřebu*. Praha : Academia, 1978, s. 183-191. V rozšírenej podobe príspevkov vyšiel pod názvom: Slovenské pohrebné nariekania. In: *Lament v hudbe*. Ed. Hana Urbancová. (=Studia ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPRESS, 2009, s. 7-32.

konávať ženy z okruhu najbližšej rodiny, ale kľúčovými nositeľkami tejto tradície v minulosti boli ženy so statusom špecializovaných interpretiek. Tie sa najímali na rituál oplakávania zomrelého za odmenu a zastupovali v tomto rituáli pozostalých.

V rozsiahlej analytickej štúdií *Lúboštná lyrika v gemerskom ľudovom speve* (1981)¹⁸ A. Elscheková priblížila širokú funkčno-tematickú skupinu lúboštných piesní. Osobitne sa zamerala na tematickú podskupinu záletníckych piesní, ktoré priblížila na pozadí obyčaje chodenia na zálety. Tieto piesne nepatria do kategórie obradových piesní, preukázali však úzku tematicko-motivickú väzbu na uvedenú obyčaj. Napriek tomu, že autorka sa takmer vôbec nevenovala kategórii nositeľov týchto piesní a vychádzala predovšetkým z piesňových textov, významne prispela k chápaniu týchto piesní ako piesní mužských – teda piesní, ktoré sú súčasťou repertoáru mužov. Záletnícke piesne spievali predovšetkým mladí slobodní muži, mládenci. Na tomto príklade autorka nepriamo poukázala aj na binárne rozloženie viacerých podskupín lúboštných piesní na základe rodu (tzv. ženské a mužské lúboštné piesne).

K sledovaniu vzájomných vzťahov medzi obidvoma rodovými kategóriami prispeli práce, ktoré prekročili rámec izolovaného monografického výskumu jedného piesňového žánru. Štúdiá *Pohrebneé plače a duchovné piesne-odobierky: dva piesňové žánre v jednom obradovom kontexte* (2010)¹⁹ sa síce zamerala na samostatné vyhodnotenie dvoch tradičných piesňových žánrov pohrebneého spevu – plačov a odobierok, ale pre lepšie pochopenie ich špecifik a odlišností boli obidve piesňové kategórie porovnané podľa vybraných aspektov, vrátane rodovej väzby nositeľov. Ukázalo sa, že ak sa pohrebneé plače v tradičnej kultúre na Slovensku viazali výlučne na ženy ako ich nositeľky a interpretky, pohrebneé duchovné piesne, tzv. odobierky, sa viazali predovšetkým na mužov ako ich autorov a interpretov. Hoci z hľadiska genézy a chronológie boli v pohrebneom obrade plače vo všeobecnosti nahradené odobierkami, v niektorých regionálno-lokálnych tradíciách určité obdobie pretrvávali paralelne vedľa seba. To naznačuje, že vzťah obidvoch rodových kategórií v žánroch pohrebneého spevu nebol len polarizujúci, ale aj komplementárny. Rodová väzba sa premietala aj do poetiky textov piesní, do štýlových aj prednesových znakov, a stala sa jedným z určujúcich komponentov tvorby a tradovania. Rodová kategória sa týmto spôsobom integrovala do žánrového konceptu ako jeden z jeho kľúčových aspektov.

Konštatovanie, že mnohé tradičné piesňové žánre sú spojené s rodovou väzbou, potvrdil aj ďalší výskum. Terénna dokumentácia, tematicky zameraná predovšetkým na problematiku piesňových druhov a žánrov, priniesla nové poznatky nielen k ich nositeľom a interpretom, ale aj k rodovým väzbám: niektoré piesne sa spájali iba s mužmi-spevákmi, iné zasa so ženami. Tento poznatok viedol k sondám do piesňových žánrov, ktoré sa spájali výlučne iba s jednou rodovou kategóriou. Vyústil do viacerých monografických prác venovaných piesňovým žánrom žien, ktoré sa začali objavovať od konca 80. rokov. Tieto práce však neboli výsledkom zámiernej výskumnej orientácie

¹⁸ ELSCHEKOVÁ, Alica: Lúboštná lyrika v gemerskom ľudovom speve. (Tematika, motivika a melódika záletníckych piesní.) In: *Gemer. Národopisné štúdie 4*. Ed. Adam Pranda. Martin : Osveta, 1981, s. 245-330.

¹⁹ URBANCOVÁ, Hana: Pohrebneé plače a duchovné piesne-odobierky: dva piesňové žánre v jednom obradovom kontexte. In: *Posledné veci človeka. Štúdie k dejinám slovenskej duchovnej kultúry 17. – 18. storočia*. Ed. Gizela Gáfriková. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 2010, s. 172-209.

na problematiku rodových štúdií. Vyplynuli najmä z reflexie kontextových väzieb spevu v tradičnom prostredí, kde viaceré piesňové žánre preukázali zjavnú a jednoznačnú väzbu na rod interpreta. Sledovanie väzieb piesní na rodovú kategóriu interpreta sa stalo štandardnou súčasťou väčšiny prác, ktoré sa venovali problematike piesňových žánrov. Týmto spôsobom vznikali na báze žánrovej charakteristiky predpoklady aj na reflexiu rodového aspektu v hudbe.

Ďalšou významnou oblasťou, do ktorej prenikali prvky rodových štúdií, sa stali **hudobné štýly**. V slovenskej etnomuzikológii boli vymedzené tri kategórie hudobného štýlu ako základné klasifikačno-typologické jednotky: 1. historicko-vývinové štýly viazané na geneticko-historickú teóriu J. Kresánka a koncepciu historických štýlových vrstiev A. a O. Elschekovcov, 2. regionálne štýly (resp. regionálne hudobné dialekty) a 3. štýly spojené s funkciou spevu, resp. so žánrovým aspektom. Rodový aspekt spravidla prenikal do výskumu tretej hudobnoštýlovej kategórie, ktorá súvisela s druhovo-žánrovými väzbami spevu,²⁰ pričom sa stal pevnou súčasťou žánrového výskumu. Objavil sa aj pri štúdiu niektorých hudobných prejavov na báze regionálnych hudobných kultúr. Na prvom mieste k nim patrí **vokálny viachlas** – jeden z významných štýlových komponentov tradičnej hudobnej kultúry vo viacerých regiónoch Slovenska.

Pri monografickom výskume ľudového spevu na Horehroní Soňa Burlasová sústredila osobitnú pozornosť na vokálny viachlas, ktorý tu patrí k štýlovo vyhraneným a výrazným prejavom regionálnej hudobnej tradície. V štúdiu *Viachlasný spev na Horehroní* (1980)²¹ poukázala na viaceré vývinové a typologické vrstvy ľudového viachlasu v regióne. Podstatou tohto viachlasu je voľná improvizácia na základe štrukturálne ustálených postupov, spojená s vysokou mierou variability a so špecifickými prednesovými prvkami (sólo – tutti, flexibilné intonácie, prednes parlando aj giusto a pod.). Dôležitým poznatkom, ku ktorému autorka dospela, bola zjavná väzba viachlasných typov na rodovú kategóriu: ak sa archaickejšie a štrukturálne jednoduchšie formy viachlasného spevu spájali s interpretkami-ženami, jeho rozvinutejšie formy boli súčasťou repertoáru mužov. Viachlasný spev mužov autorka označila za osobitnú štýlovú vrstvu so stabilizovanou interpretačnou technikou prednesu v kontexte regionálnej tradície. Zdôraznila, že na Horehroní sa mužský viachlasný spev výrazne odlišuje od ženského viachlasu, pričom typické mužské piesne sa v unisone ani nezvykli spievať. K rozlišovaniu medzi „ženským viachlasom“ a „mužským viachlasom“ autorka dospela na základe dôkladnej analýzy štrukturálnych znakov horehronského viachlasu a ich väzieb na interpretov. Spolu s vymedzenými okruhmi piesňových žánrov (obradové rodinné piesne, trávnicie, piesne pri práci v prírode spievané ženami; piesne pri večerných prechádzkach po dedine a piesne pri práci v prírode spievané mužmi) a s prednesovými charakteristikami ide o špecifické hudobnoštýlové komplexy, ktoré sú primárne podmienené rodovou príslušnosťou interpreta. Táto práca má zásadný význam nielen pre

²⁰ ELSCHKOVÁ, Alica: Štýl a piesňové druhy. In: *Sociologické a štýlovo-kritické koncepty v etnomuzikológii. Príspevky z 20. etnomuzikologického seminára*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Slovenská muzikologická asociácia pri Slovenskej hudobnej únii, s. 30-40.

²¹ BURLASOVÁ, Soňa: Viachlasný spev na Horehroní. In: *Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti*. Ed. Viera Gašpariková. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1980, s. 207-223. Pozri tiež: BURLASOVÁ, Soňa: *Ludová pieseň na Horehroní*. Bratislava : Opus, 1987, s. 143-150.

štúdium regionálnych foriem viachlasného spevu na Slovensku, ale aj pre počiatky rodových štúdií v slovenskej etnomuzikológii na prelome 70. a 80. rokov.

Podobne ako v prípade ľudového spevu rodový aspekt prenikol aj do výskumu **ľudového tanca**, kde sa stal dôležitým klasifikačno-typologickým kritériom. Autori syntetickej monografie *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia* (2001), Stanislav Dúžek a Bernard Garaj, priniesli z pohľadu etnochoreológa a etnomuzikológa základnú klasifikáciu tanečných foriem, na ktoré sa viazala aj sprievodná inštrumentálna hudba a spev.²² V rámci tejto klasifikácie rozlíšili popri krútvých, párových a obyčajových tancoch ďalšiu, štvrtú kategóriu vymedzenú na základe rodu. Obsahovala vnútorné členenie na mužské a ženské tance. Autori ich síce vymedzili podľa interpretov, ale tieto dve skupiny tancov sa líšili aj ďalšími znakmi, ktoré čiastočne súvisia s rodovou väzbou (forma tanca, obradové väzby, nároky na obratnosť a fyzickú zdatnosť tanečníka a pod.). Pod ženské tance (spravidla dievocké) zahrnuli najmä chorovody a kolesá; za mužské tance označili mládenecké tance, odzemky, verbunky a niektoré charakteristické tanečné formy viazané na tanečníka-muža. Hudobný sprievod k týmto tancom sa líšil podľa rodu tanečníkov, ale aj podľa tanečného typu – chorovody a kolesá sprevádzal výlučne spev žien. Autori zároveň poukázali na spoločnú, resp. paralelnú formu mužského odzemku v tanečnom repertoári žien. Ženské a mužské tance podľa autorov patria vo všeobecnosti k najstarším vrstvám tanečnej tradície. Reprezentujú rozšírené tanečné typy, ktoré sa vyskytovali v lokálnych tradíciách popri sebe, vo vzájomnej koexistencii. Dokladajú tak komplementárnosť tanečných typov podobne, ako to bolo v prípade niektorých piesňových žánrov.

V slovenskej etnomuzikológii sa rodové hľadisko uplatnilo prevažne na báze výskumu jednotlivých oblastí ľudovej hudobnej a tanečnej kultúry ako vzájomne izolovaných segmentov. Ojedinelým príkladom na štúdium rodových vzťahov v rámci synkretického komplexu svadobného ceremoniálu je monografická práca *Svadobné nôtý v kontexte slovenskej tradičnej kultúry* (2010) Jadranky Važanovej.²³ Hoci rodový aspekt v tejto práci nepredstavuje dominujúce hľadisko, autorka ho zakomponovala do viacerých úrovní štúdia spevu, inštrumentálnej hudby a tanca v svadobnom obrade. V týchto súvislostiach rod vystupuje ako jedna z významných kategórií opisu, analýzy a interpretácie vokálnych, inštrumentálnych a tanečných štruktúr v obradovom kontexte. Kategória rodu je súčasťou žánrovej diferenciacie spevu v svadobnom ceremoniáli, pričom autorka tu vychádza dôsledne z emického hľadiska – z kritérií a terminológie nositeľov tradície. Prostredníctvom tzv. ľudovej terminológie a klasifikácie získala štruktúrovaný obraz o speve v kontexte svadby. Synkretický charakter svadobného ceremoniálu umožnil interpretovať rodové roly aj v rámci celého komplexu spevu, hudby, tanca a prednesovej situácie. Na príklade vzájomne zviazaných

²² DÚŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001.

²³ VAŽANOVÁ, Jadranka: *Svadobné nôtý v kontexte slovenskej tradičnej kultúry*. In: *Musicológica Slovaca*, roč. 1 (27), 2010, č. 1, s. 7-45. Pozri tiež: VAŽANOVÁ, Jadranka: Functions of Ceremonial Wedding Tunes, *svadobné nôtý*, in the Context of Traditional Culture of Slovakia and its Cross-Cultural Perspective. In: *Yearbook for Traditional Music*, roč. 40, 2008, s. 21-32. VAŽANOVÁ, Jadranka: *Svadobné nôtý: Ceremonial Wedding Tunes in the Context of Slovak Traditional Culture*. UMI Dissertation Services, ProQuest, 2008.

obradových fáz svadby – snímania party, čepčenia a tanca s nevestou – autorka sledovala vzťahy medzi typom tanca (skupinové, sólové a párové tance), rodom interpretov (ženy – muži) a prednesom (vokálny, vokálno-inštrumentálny, inštrumentálny žáner). Tieto vzťahy boli dôležité nielen pre štúdium hudobno-tanečných štruktúr a ich miesta v obrade, ale aj pre pochopenie sémantiky celého obradu.

Rámcové zhrnutie problematiky rodových štúdií v hudbe prináša príspevok Oskára Elscheka, prednesený na sympóziu „Die Frau als Mitte in traditionellen Kulturen“ vo Viedni v roku 2003, publikovaný o dva roky neskôr.²⁴ Hoci sa téma sympózia týkala postavenia žien v tradičných hudobných kultúrach, tento príspevok sa dotkol viacerých otázok rodových štúdií v hudbe vo všeobecnosti, ale aj vo vzťahu k domácomu výskumu na Slovensku. Na príklade ľudových piesňových žánrov zo Slovenska autor ilustroval rozdelenie rodových rolí v tradičných formách spevnosti.

Žena v ľudovej piesňovej kultúre

Od začiatku 80. rokov sa objavili v slovenskej etnomuzikológii prvé práce, tematicky zamerané na ženu ako nositeľku tradičných foriem spevnosti. Vonkajším znakom nových výskumných tendencií bolo zakomponovanie rodového prvku priamo do názvu týchto prác. Ich vznik časovo aj tematicky korešpondoval približne s prvou fázou rodových štúdií v medzinárodnom kontexte, ktoré boli na začiatku orientované prevažne asymetricky – na reflexiu ženy a jej miesta v hudobnej kultúre. Podobne ako v medzinárodnom výskumnom rámci prínosom týchto prác bolo poukázanie na odlišné, špecifické či alternatívne vnímanie hudobnej reality z pohľadu žien v porovnaní s hudobným svetom mužov.

V domácom kontexte táto problematika prispela k sformovaniu samostatnej línie vo výskume ľudového spevu. Táto línia sa dokázala dynamicky začleňovať do rôznych výskumných koncepcií, z ktorých zároveň absorbovala viaceré kľúčové pojmy (štýl, žáner, poetika, nositeľ, osobnosť, tvorivosť, identita, mentálny obraz, stereotyp a pod.). Týmto spôsobom oscillovala medzi dvoma základnými disciplinárnymi kontextmi výskumu ľudových piesní na Slovensku: na jednej strane kontextom (etno)muzikológie, na druhej strane kontextom etnológie, resp. kultúrnej a sociálnej antropológie.

Štúdium ženského aspektu sa formovalo predovšetkým v kontexte týchto troch samostatných výskumných okruhov:

- ženy ako nositeľky piesňovej tradície;
- piesňové druhy a žáner žien;
- obrazy žien ako súčasť mentálnych obrazov a stereotypov.

Problematica nositeľov tradície predstavuje oblasť, ktorá má vlastnú históriu aj metodológiu výskumu. Priniesla výsledky, ktoré rozšírili poznatky o úlohe individuality, výraznej osobnosti, ale aj o úlohe bežného interpreta v lokálnych tradíciách. V ľudovej piesňovej kultúre sa dosiaľ najväčšia pozornosť venovala ženám ako **nositeľkám pies-**

²⁴ ELSCHKEK, Oskár: Gender-Forschung in der Musikethnologie: Ghettoisierung oder Erweiterung der Forschung? Zur Forschungsgrundlage und zu ihren sozialpolitischen Hintergründen. In: *Die Frau als Mitte in traditionellen Kulturen. Beiträge zu Musik und Gender*. Ed. Gerlinde Haid, Ursula Hemetek. Wien : Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, 2005, s. 11-24.

ňovej tradície. Vznikli viaceré štúdie, ktoré významne prispeli k výskumu pozoruhodných speváckych osobností žien. Umožnili pochopiť ich typologickú rozmanitosť v úzkej väzbe na sociálne prostredie.²⁵ Okrem aspektu osobnosti, indivídua a jeho tvorivosti v interakcii so sociálnym prostredím tento výskum priniesol mnohé poznatky relevantné aj pre oblasť rodových štúdií. Patria k nim, napríklad, osobnostné charakteristiky speváčok, analýza ich piesňového repertoáru a vymedzenie ich miesta a významu v lokálnom spoločenstve. Jednotlivé štúdie, ktoré boli publikované v rozpätí necelého desaťročia, približujú špecifický osobnostný typ ženy-speváčky, ako to naznačuje aj každá z autoriek v nadpise svojej práce: *Tvorivá speváčka osobnosť a problematika novej tvorby. Mária Mezovská z Liptovskej Tepličky* (1984), *Pozoruhodná nositeľka piesňovej tradície v oblasti Trenčína – Mária Zajacová* (1985), *Individuum a kolektív. Speváčka Anna Humenajová z Hrušova pri Krupine* (1991).²⁶ Spevácke osobnosti žien sa odlišovali nielen typom tvorivej osobnosti, ale aj vlastným vnútorným vývinom, ktorý naznačoval určitú dynamiku premien v jednotlivých životných etapách.

Tieto práce v domácich podmienkach podnietili zvýšený záujem o úlohu žien v tradičnej piesňovej kultúre. Vznikli viaceré práce, ktoré sa zamerali na výrazné nositeľky piesňovej tradície v lokálnych spoločenstvách. Opierali sa o model, ktorý zahrnul niekoľko základných aspektov – biografiu speváčky, rodinné zázemie, sociálne prostredie, piesňový repertoár a jeho tradovanie. Keďže terénny výskum a terénna dokumentácia sa opierali aj o identifikáciu pozoruhodných nositeľov miestnej tradície, väčšina zberateľov dokázala pri svojej práci v teréne spoľahlivo určiť kľúčové spevácke osobnosti v lokalite.

Intenzívnejší výskum piesňových druhov a žánrov priniesol zvýšený záujem najmä o také piesňové kategórie, ktoré sa spájali so ženami ako ich nositeľkami a interpretkami. Kľúčový význam žien-speváčok pri tvorbe, interpretácii a tradovaní určitých piesňových kategórií priviedol bádateľov k tomu, že sa začali zámerne orientovať na **piesňové žánre žien**. Keďže cieľom žánrovo-druhového výskumu bola komplexná charakteristika jednotlivých piesňových kategórií, jeho súčasťou sa stali aj korelácie medzi nositeľkami a interpretkami piesní na jednej strane, a poetikou textov piesní či hudobným štýlom na druhej strane. Žánrovo-druhový výskum sa prelínal s rodovou problematikou najmä na báze piesňových kategórií, ktorých nositeľkami a interpretkami boli práve ženy.

Z pohľadu rodových štúdií bola dôležitá aj skutočnosť, že piesňovými kategóriami žien sa začali hlbšie zaoberať najmä ženy-bádatelky. Jednou z prvých autoriek, ktoré sa cielavedome venovali tejto problematike na Slovensku, bola Julianna Kováčová. V štú-

²⁵ URBANCOVÁ, Hana: Tvorivá osobnosť v tradičnej hudobnej kultúre – pohľad etnomuzikológa. In: *Podiel osobností na vývoji profesionálnej hudobnej kultúry. K pocte Alexandra Moyzesa (1906 – 1984) a Ludovíta Rajtera (1906 – 2000)*. Ed. Lubomír Chalupka. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FFUK; Slovenská muzikologická asociácia pri SHÚ, 2007, s. 65-76.

²⁶ KREKOVIČOVÁ, Eva: Tvorivá speváčka osobnosť a problematika novej tvorby. Mária Mezovská z Liptovskej Tepličky. In: *Slovenský národopis*, roč. 32, 1984, č. 2, s. 284-306. KOVÁČOVÁ, Julianna: Pozoruhodná nositeľka piesňovej tradície v oblasti Trenčína – Mária Zajacová. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 10, 1985, s. 104-135. BURLASOVÁ, Soňa: Individuum a kolektív. Speváčka Anna Humenajová z Hrušova pri Krupine. In: *Slovenský národopis*, roč. 39, 1991, č. 3-4, s. 310-321.

dii *Lúčne piesne žien* (1980),²⁷ ktorá vznikla na prelome 70. a 80. rokov, sa zamerala na jeden z ťažiskových žánrov tradičného spevu žien na Slovensku – na trávnicu. Autorka tieto piesne prilihavo charakterizovala ako ženské lyrické piesne, spojené so sezónnou prácou na lúkach pri hrabaní sena. Naznačila zároveň, že poetika textov ľudových piesní môže byť významným médiom, ktoré dokáže sprostredkovať pohľad do vnútorného sveta žien – v prípade trávnic najmä do sveta dievčat a mladých žien, ktoré boli kľúčovými nositeľkami a interpretkami tohto piesňového žánru.

Koncom 80. rokov J. Kováčová uverejnila rozsiahlu monografickú štúdiu pod názvom *Dievčenské spevy v jarnom zvykosloví na Slovensku* (1989).²⁸ Na základe zhrnutia všetkých dovtedajších poznatkov k obradovému spevu žien v jarnom obyčajovom cykle priniesla analytický pohľad na ojedinelú tradíciu jurských piesní, zachovanú v regióne stredného Považia. Táto tradícia sa spájala výlučne s obradovým spevom a chorovodmi dievčat, pričom naznačovala súvislosť so slovanskými tradíciami najmä v juhovýchodnej Európe a na Balkáne. Štúdia poukázala na významné postavenie žien v obradoch agrárneho cyklu s archaickým základom.

Dlhoročný žánrovo-druhový výskum vyústil do vzniku žánrových syntéz – monografií venovaných jednému piesňovému žánru z celoslovenského hľadiska. Ich súčasťou je zhodnotenie širokej materiálnej bázy, ktorá zahŕňa nielen vlastný terénny výskum, ale aj starší materiál, historické pramene primárneho a sekundárneho typu. V tejto koncepcii dosiaľ vznikli práce venované najmä piesňovému žánru, ktorých nositeľkami a interpretkami boli buď výlučne, alebo prevažne ženy. Hoci žánrové syntézy prinášajú komplexný pohľad, ktorý zahŕňa široké spektrum aspektov a niekoľko úrovní analýzy piesňového materiálu, jeho významnou súčasťou sa stal rodový aspekt. Premieta sa do rôznych rovín žánrovo-druhového štúdia podľa toho, akým spôsobom podmieňuje charakter daného žánru či funkčno-tematickej skupiny piesní.

V syntetickej monografii *Trávnicu – lúčne piesne na Slovensku* (2005)²⁹ sa rodový aspekt zohľadnil na niekoľkých úrovniach žánrovej charakteristiky – od kontextových väzieb týchto piesní, cez ich prednesové znaky a štruktúru až po poetiku piesňových textov. Ukázal sa ako kľúčový pri štúdiu spevných príležitostí a situácií, keď spev pri práci na lúkach podmieňovala rodová delba práce a rozloženie pracovných činností, pričom spev bol ich pevnou súčasťou.

Spev žien pri práci na lúkach však nesúvisel bezprostredne iba s pracovnou činnosťou, ale plnil aj funkcie rodovej identity a sociálneho statusu – jeho jadrom bol spev slobodných dievčat ako budúcich neviest a spev mladých žien. Ženy boli interpretkami viacerých špecifických vokálnych útvarov, ktoré sa využívali pri práci v prírode (výskania, volania, dialogické vyvolávanie). Spev strofických piesní síce v niektorých regiónoch zahrnul aj mužské kosecké piesne, ale ťažiskom spevu pri práci na lúkach

²⁷ KOVÁČOVÁ, Julianna: *Lúčne piesne žien*. In: *Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti*. Ed. Viera Gašpariková. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1980, s. 241-259.

²⁸ KOVÁČOVÁ, Julianna: *Dievčenské spevy v jarnom zvykosloví na Slovensku*. In: *Ludové hudobné a tanečné zvykoslovie*. (=Musicologica Slovaca 10.) Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1989, s. 20-71.

²⁹ URBANCOVÁ, Hana: *Trávnicu – lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*. Bratislava : AEPRESS, 2005.

boli ženské piesne-trávnice. Rodový aspekt zásadným spôsobom podmienil poetiku textov týchto piesní: určil tematicko-motivickú vrstvu aj jazykový štýl a stotožnil sa s kategóriou tzv. lyrického subjektu – trávnice tematizujú predovšetkým svet dievčat a mladých žien. Rodové hľadisko vystúpilo do popredia aj pri tradovaní a učení týchto piesní. Zásadnú úlohu v tomto prípade zohrávali najmä ženy starších generácií, ktoré spev trávníc sprostredkovali v rôznych kontextoch nielen v rámci autentických foriem spevných príležitostí a situácií (spev pri práci v prírode, spev v rodinnom prostredí a pod.), ale aj na báze folklorizmu (najmä dedinské folklórne skupiny). V prípade výskumu trávníc sa rodové hľadisko zámerne nez dôrazňovalo. Jeho zahrnutie do všetkých vrstiev žánrovej analýzy bolo najmä dôsledkom zohľadnenia širokej siete reálnych väzieb a vzťahov, ktoré bolo možné identifikovať v tradičnom prostredí na pozadí fungovania týchto piesní.

Prínosom žánrovo-druhového výskumu bolo štúdium rodového princípu nie ako samostatne vyčlenenej a izolovanej problematiky, ale ako javu, ktorý bol neoddeliteľnou súčasťou celého komplexu vzájomne súvisiacich aspektov. Zohľadnenie viacerých aspektov, vrátane rodovej kategórie, bolo dôležité na pochopenie vzniku, vývinu, kultinácie či ústupu určitého piesňového žánru.

Mentálne obrazy a stereotypy vo folklóre, vrátane textov ľudových piesní, sa stali predmetom záujmu etnologicke orientovaných bádateľov od prvej polovice 90. rokov 20. storočia. Postupne vznikali čiastkové sondy do vybraných obrazov a stereotypov, ktoré vyústili do monografického spracovania obrazov iných etníc v slovenskom folklóre. Súčasťou tejto výskumnej orientácie sa stali aj práce, ktoré sa zamerali na **obrazy žien** v slovenskom folklóre.

Príspevok Lubice Droppovej *K podobám ženy v slovenskej ľudovej piesni* (1998)³⁰ približuje niekoľko obrazových typov ženy v slovenských ľudových piesňach na základe vybraných piesňových okruhov (svadobné, pracovné, ľubostné a humoristické piesne). Napriek tomu, že autorka tieto obrazové typy charakterizovala podrobnejšie, adekvátny výklad umožní len ich interpretácia v kontexte poetiky daného piesňového žánru. Je to dôležité najmä v prípade, ak ide o žánre humoristických piesní, ktoré majú špecifickú optiku vzťahu k realite. Základom tejto optiky je prevrátenie hodnotovej hierarchie a bez jej zohľadnenia nie je možné pochopiť a adekvátne interpretovať ani obrazové typy.

Iný prístup využila Eva Krekovičová v štúdiu *Ženský princíp v obraze iných etníc v slovenskom folklóre* (1998).³¹ Túto prácu možno považovať za súčasť širšie koncipovaného štúdia mentálnych obrazov a stereotypov v slovenskom folklóre, ktoré autorka systematicky spracovala na príkladoch viacerých etníc. To jej umožnilo prezentovať ženský princíp v širšom spektre mentálnych obrazov viacerých etníc a etnických skupín, najmä Rómov a Židov, ktorým venovala dosiaľ najväčšiu pozornosť. Metodologický prístup autorky sa emancipuje od kontextu piesňových druhov a žánrov, pričom

³⁰ DROPPOVÁ, Lubica: K podobám ženy v slovenskej ľudovej piesni. In: *Žena z pohľadu etnológie*. Ed. Hana Hlôšková, Milan Leščák. Bratislava : Katedra etnológie Filozofickej fakulty UK; Združenie Prebudená pieseň, 1998, s. 140-147.

³¹ KREKOVIČOVÁ, Eva: Ženský princíp v obraze iných etníc v slovenskom folklóre. In: *Žena z pohľadu etnológie*. Ed. Hana Hlôšková, Milan Leščák. Bratislava : Katedra etnológie Filozofickej fakulty UK; Združenie Prebudená pieseň, 1998, s. 148-156.

za relevantnú považuje vyššiu rovinu – folklórne žánre (najmä texty ľudových piesní a parémie). Pre hodnovernosť získaných poznatkov bola dôležitá aj skutočnosť, že autorka zohľadnila nielen ústnu tradíciu, ale aj ďalší významný prameň tradičnej spevnosti – letákové tlače s tzv. letákovými piesňami.

Obidve práce vznikli v kontexte etnologicky zameraných rodových štúdií v druhej polovici 90. rokov. Priniesli poznatky, ktoré sú dôležité nielen pre etnológiu, ale aj pre etnomuzikológiu, najmä pre komplexný výskum ľudových piesní a tradičných foriem spevnosti. Poukázali zároveň na osobitný význam interdisciplinárneho prístupu k rodovým štúdiám.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0165/14 „Žena v tradičnej hudobnej kultúre“ (2014 – 2017), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

Summary

THE GENDER ASPECT IN THE RESEARCH OF FOLK SONG CULTURE IN SLOVAKIA

In Slovakia gender studies have hitherto not received adequate attention in ethnomusicology, although traditional musical cultures offer a specific and unique occasion for the study of gender roles in relation to music. The gender aspect has, however, been integrated into the majority of works dealing with selected areas of folk song, music and dance tradition in Slovakia. Account has been taken of it in research of local and regional repertoires; singing, playing and dancing occasions; bearers of musical tradition; song genres; folk musical instruments and instrumental music; performance styles. Reflection on gender relations has become an integral component of these works; however, it has been included within the framework of other research themes as a partial standpoint within them. Gradually the issues of gender relations in music have begun to gain independent status: more in-depth views have focused particularly on the song tradition and on traditional forms of singing.

This study maps the issues of gender relations in folk song culture in Slovakia, focusing on selected circles of issues. It summarises the findings thus far which may be regarded as important contributions to gender studies, setting them in the context respectively of research of genres (O. Demo – O. Hrabalová, 1969; A. Elscheková, 1976, 1981, 1987; S. Burlasová, 1978; O. Elschek, 2005; H. Urbancová, 2010; J. Važanová, 2008, 2010), regional forms of multi-part singing (S. Burlasová, 1980) and the typology of folk dances (S. Důžek – B. Garaj, 2001). Particular attention is devoted to studies on women in traditional song culture in Slovakia, focusing on important female bearers of song tradition (E. Krekovičová, 1984; J. Kováčová, 1985; S. Burlasová, 1991), traditional song genres (J. Kováčová, 1980, 1989; H. Urbancová, 2005) and mental images in folklore (L. Droppová, 1999; E. Krekovičová, 1998). These works at the same time point to the special importance of an interdisciplinary approach to gender studies.

MESTSKÉ DIVADLO V PREŠPORKU NA SKLONKU 19. STOROČIA A JEHO RIADITELIA EMANUEL RAUL A IGNÁCZ KRECSÁNYI

JANA LASLAVÍKOVÁ

Mgr. Jana Laslavíková, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: jana.laslavikova@gmail.com

ABSTRACT

The City Theatre in Pressburg began operation in 1886 in a newly-erected building (now the Historical Building of the Slovak National Theatre). The building belonged to the city, which rented it under a theatrical contract to the German and Hungarian theatre directors and their companies. The individuals in question were the German director Emanuel Raul (1843–1916) and the Hungarian director Ignác Krecsányi (1844–1923), who were active in the City Theatre at the close of the 19th century. The city, as owner of the building, decided on the hiring of the theatre and influenced its everyday operation with stipulations. Selection of the repertoire was the responsibility of the director, who compiled a daily plan of performance based on requirements laid down in the contract, as well as the preferences of the regular audience. This was comprised of German-speaking inhabitants, a fact which is reflected clearly in the theatre's attendance.

Keywords: Pressburg, 19th century, City Theatre, German theatre director, Hungarian theatre director

Predkladaný text je príspevkom k historickému výskumu dejín divadla v Bratislave.¹ Vychádza zo slovenskej staršej i novej teatrolologickej a muzikologickej literatúry a dopĺňa ju o nové poznatky.² Zároveň stojí na pomedzí kultúrno-spoločenského a etnic-

¹ Táto štúdia vychádza v rámci projektu VEGA č. 1/0914/15 „Slovenská opera ako umelecký a spoločenský fenomén“, riešeného v ÚHV SAV. Obsah štúdie nadväzuje na rozsiahly materiál zoradený v doposiaľ nepublikovanej dizertačnej práci. Por. LASLAVÍKOVÁ, Jana: *Mestské divadlo v Prešporku v rokoch 1886 – 1920*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Katedra hudobnej vedy, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2009.

² V slovenských publikáciách sa s výnimkou autorky Mileny Cesnakovej-Michalcovej (por. CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena: *Premeny divadla*. Bratislava : Veda, 1981; CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena: *Das slowakische und deutsche Theater in Pressburg (Bratislava) in den*

kého výskumu stredoeurópskych dejín. Rešeršovaním prameňov³ skúma aspekty doby (Prešporok v 19. storočí ako miesto spolunažívania rôznych etnických skupín), interpretuje symboly reprezentácie (divadlo ako priestor na zábavu a zároveň prezentáciu vládnucej skupiny) a hľadá nové kontexty (úloha Mestského divadla v prehistórii Slovenského národného divadla v Bratislave). Spomínané presahy tak umožňujú rozšíriť primárny hudobno-dramatický a činoherný aspekt divadla o pridanú hodnotu, ktorou je sledovanie konštruovania kolektívnej identity prešporského obyvateľstva.⁴

V texte upriamujeme pozornosť na obdobie rokov 1890 – 1899, keď v Mestskom divadle pôsobili dvaja divadelní riaditelia: nemecký riaditeľ Emanuel Raul a maďarský riaditeľ Ignác Krecsányi. Výber tohto obdobia nie je náhodný. Roky 1890 – 1899 boli z hľadiska politického smerovania v Uhorsku rozhodujúce a mali veľký dopad na vývoj Mestského divadla. Prítomnosť nemeckého divadla sa zakladala na skutočnosti, že Prešporok bol po stáročia mestom s obyvateľstvom hovoriacim prevažne po nemecky.

20er Jahren des 20. Jahrhunderts. In: Teatru si politica. Theater und Politik. Deutschsprachige Minderheitentheater in Südosteuropa im 20. Jahrhundert, Cluj–Napoca, 2001, s. 85-96; CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena: *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in der Slowakei.* Köln : Böhlau, 1997) nachádzajú len krátke správy o hostovaní známych rakúskych a maďarských umelcov v Prešporoku a poznámky o nemeckých a maďarských divadelných riaditeľoch prenájmajúcich si divadlo. Absentuje komplexný pohľad na dennú prevádzku divadla a denný hrací plán. Pôsobenie nemeckých divadelných spoločností na prelome 19. a 20. storočia reflektuje okrajovo Ladislav Lajcha (por. LAJCHA, Ladislav: *O enkláve nemeckého divadla v Bratislave.* In: *Miscellanea theatralia. Sborník Adolfu Scherlovi k osmdesiatinám.* Eds. Eva Šormová a Michaela Kuklová. Praha : Divadelný ústav, 2005, s. 401-412.), zameriava sa však na vznik a vývoj slovenského profesionálneho divadla od roku 1919. Pre získanie prehľadu o súčasnom stave bádania pozri ZVARA, Vladimír: *Hudba a hudobné divadlo v Bratislave pred prvou svetovou vojnou a po nej. Aspekty a súvislosti.* In: *Príspevky k vývoju hudobnej kultúry na Slovensku.* Ed. Lubomír Chalupka. Bratislava : Stimul, 2009, s. 69-86 a príspevky slovenských a zahraničných autorov v najnovšej publikácii *Musiktheater in Raum und Zeit. Beiträge zur Geschichte der Theaterpraxis in Mitteleuropa in 19. und 20. Jahrhundert.* Ed. Vladimír Zvara. Bratislava : Asociácia Corpus in Zusammenarbeit mit NM Code, 2015.

³ Výskum sa opiera v prvom rade o dobové periodiká (v abecednom poradí): *Národné noviny*, 1870 – 1948; *Nyugatmagyarországi hradó*, 1890 – 1918; *Pozsonyvidéki lapok*, 1873 – 1890; *Pressburger humoristischer Blätter*, 1886 – 1887; *Pressburger Presse*, 1898 – 1928; *Pressburger Salon-Blatt*, 1882 – 1895; *Pressburger Zeitung*, 1764 – 1929; *Westungarischer Grenzbote*, 1872 – 1919.

Ďalší prameň predstavujú Divadelné cedule z maďarských a nemeckých divadelných predstavení z rokov 1886 – 1920 uložené v archíve Divadelného ústavu v Bratislave (nekompletné) a Archíve mesta Bratislavy (dlhodobó nedostupné). Na získanie informácií o členoch divadelných spoločností sme použili nemecký divadelný almanach pod názvom *Neuer Theateralmanach* (do roku 1914), neskôr *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* (od roku 1914), ďalej maďarský divadelný almanach *Magyar szinézeti almanach* (vychádzal pod týmto názvom v rokoch 1901 – 1903), neskôr od roku 1903 ako *Magyar művészeti almanach* a maďarský periodický divadelný kalendár *Szinészek naplója és évkönyve* (1887, 1894 – 1896).

⁴ Pojem „kolektívne identity“ používa moderná slovenská a svetová historiografia pri skúmaní fenoménu zložitých politických, etnických, národných, jazykových, konfesijných a kultúrnych vzťahov v európskom priestore, špeciálne v oblasti strednej Európy. Významný príspevok k tejto téme predstavuje na Slovensku publikácia *My a tí druhí v modernej spoločnosti. Konštrukcie a transformácie kolektívnych identít.* Eds. Gabriela Kiliánová, Eva Kowalská a Eva Krekovičová. Bratislava : Veda – vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2009. Predkladaná štúdia sa inšpiruje pohľadmi slovenských historikov. Používa ich tézy pri interpretácii politických rozhodnutí ohľadom divadelnej prevádzky a pri analýze správania sa prešporských obyvateľov v danom období.

Rastúci počet maďarských predstavení bol (ne)prirodzeným výsledkom politických zmien. Rakúsko-uhorské vyrovnanie z roku 1867 malo byť „riešením“ na početné problémy prameniace z presadzovania nacionalistických⁵ programov jednotlivých národov a národností habsburskej monarchie v 19. storočí. V období, keď pojem národ prestáva byť duchovnou entitou a identifikuje sa s konkrétnym územím, bol systém dualizmu „vlastne ústupkom najodbojnejšiemu nacionalizmu v monarchii – nacionalizmu maďarskému.“⁶

Idea premeniť Uhorsko na národný štát sa začala uskutočňovať na území, kde maďarské etnikum tvorilo menej než polovicu obyvateľstva. Situácia bola podobná aj v Prešporoku, nad maďarčinou tu aj po vyrovnaní naďalej dominovala nemčina. To sa však v priebehu nasledujúcich desaťročí začínalo meniť. Od 80. rokov, a predovšetkým od 90. rokov 19. storočia prebiehala intenzívna maďarizácia obyvateľstva, takže v čase 1. svetovej vojny mal Prešporok už výrazný maďarský charakter.⁷ Správanie sa obyvateľov hovoriacich po nemecky charakterizoval vo vzťahu k ich vlasti patriotizmus, hrdosť na krajinu, do ktorej patrili. Tá sa prejavila aj v pomenovaní, akým sa ako skupina označovali – Deutschungarn (nemeckí Uhri). Napriek nemeckému pôvodu nemali blízky vzťah k Nemecku. Pestovali síce čulé styky s rozličnými tamojšími kultúrnymi spolkami a inštitúciami, ale Uhorsko a jeho tradície považovali za vlastné.⁸ To sa odzrkadľovalo tiež v rozhodovaní o prenájme divadla, ktoré sa s postupujúcou maďarizáciou stávalo pre nemeckých riaditeľov značne problematickým.

V rámci verejného života v meste nebol rozhodujúcim činiteľom jazyk, ale sociálny status. Príslušnosť k meštianskej vrstve a vyznávanie meštianskych hodnôt bolo v 19. storočí prioritou. Preto obava zo straty postavenia v spoločnosti viedla k akceptovaniu politického vývoja a zároveň sa pretavila do lokálpatriotizmu. Obyvatelia Prešporoka

⁵ Pojem „nacionalizmus“ sa v odbornej literatúre používa na označenie procesu formovania moderných národov v Európe. Je teda hodnotovo neutrálny. V 20. storočí, a to hlavne v druhej polovici, sa v bežnej reči pod vplyvom politických udalostí zaužíval tento pojem predovšetkým na označenie extrémnej formy nacionalizmu. V mojej štúdií používam pojem v intenciách odbornej literatúry. Por. *My a tí druhí v modernej spoločnosti. Konštrukcie a transformácie kolektívnych identít*, Ref. 4. Pozri tiež GELLNER, Ernest: *Nations and Nationalism*. 6. vydanie. Ithaca; New York : Cornell University Press, 1994.

⁶ KOVÁČ, Dušan: Konštrukcie národnej identity a zmena politickej štruktúry. In: *My a tí druhí v modernej spoločnosti. Konštrukcie a transformácie kolektívnych identít*, Ref. 4, s. 267. Autor ďalej hovorí o politickom nacionalizme ako o vrcholnej fáze nacionalizmu. Hlavnou ideou bolo vytvorenie národného štátu. K tomuto smerovali snahy všetkých národov v rámci Rakúsko-uhorskej monarchie. Maďari presadzovali tento zámer veľmi radikálne a celé Uhorsko považovali za svoje národné územie. KOVÁČ, Dušan: Formovanie národných identít v stredoeurópskom priestore. In: *My a tí druhí v modernej spoločnosti. Konštrukcie a transformácie kolektívnych identít*, Ref. 4, s. 237-242.

⁷ Okrem obyvateľstva hovoriaceho po nemecky a po maďarsky poukazujú štatistiky na značne vysoký počet obyvateľov mesta hlásiacich sa k slovenskej národnosti. Nepodievali sa však na kultúrnom a spoločenskom vývoji mesta, pretože nepatrili k meštianskej vrstve. Väčšina z nich pracovala ako služobníctvo a neskôr boli zamestnaní ako robotníci vo fabrikách. Por. FRANCOVÁ Zuzana: *Obyvatelia – etnická, sociálna a konfesijná skladba*. In: *Bratislava (Ročenka Mestského múzea)*, č. 10. Bratislava : Mestské múzeum, 1998, s. 17-38.

⁸ Por. TANCER, Jozef – MANNOVÁ, Elena: Od uhorského patriotizmu k menšinovému nacionalizmu. Zmeny povedomia Nemcov na Slovensku v 18. až 20. storočí. In: *My a tí druhí v modernej spoločnosti. Konštrukcie a transformácie kolektívnych identít*, Ref. 4, s. 351-416.

hovoriaci po nemecky navonok manifestovali oddanosť uhorskej vláde, aktívne sa zúčastňovali na slávení maďarských národných sviatkov, ale nadovšetko mali záujem o spoločenský a kultúrny rozvoj mesta. Dokončenie novej divadelnej budovy v roku 1886, ktoré bolo ich dielom, znamenalo sebaaprezentáciu tejto sociálnej skupiny. Ona tvorila stále publikum a svoju každodennú prítomnosť v divadle považovala za súčasť verejného života.

Prešporok bol v dobe postavenia Mestského divadla považovaný zo strany Viedne a Budapešti za provinčné mesto na západe Horného Uhorska. Označenie „provinčné“ vnímali jeho obyvatelia vzhľadom na slávu minulosť mesta v čase korunovácií ako urážlivé a snažili sa mu všemožne vyhnúť. Vkladali veľké nádeje do nového divadla a venovali mu mnoho úsilia a nemalé financie. Z tohto dôvodu pre nich nebolo provinčným divadlom.⁹ Iný pohľad mala naň uhorská vláda. Tradičné miesto zábavy a od-dychu sa pod vplyvom politických udalostí menilo na miesto skupinovej reprezentácie a prejavov politickej prevahy.¹⁰

Vybudovanie Mestského divadla a začatie dennej prevádzky

V druhej polovici 19. storočia došlo v Prešporku k zvyšovaniu počtu obyvateľstva, čo sa odrazilo aj v návštevnosti divadla. Kapacita kamennej budovy z roku 1776, ktorú dal postaviť Juraj (György) Csáky, sa postupne stala nedostačujúcou a jej stav nezodpovedal bezpečnostným predpisom. To boli dôvody, prečo mesto začalo od roku 1879 uvažovať o postavení novej budovy pre divadlo. Ďalším bola skutočnosť, že od roku 1783 po presunutí uhorských centrálnych úradov späť do Budína došlo k poklesu kultúrneho diania mesta, keďže dovtedajší podporovatelia umenia z radov vyššej šľachty z mesta odišli. Prešporčania boli postupne čoraz viac rozhodnutí nadviazať na bohatú kultúrnu tradíciu a žiadali postavenie novej divadelnej budovy. Mesto zvažovalo pre-stavbu a zväčšenie kapacity starého divadla, ale nakoniec v roku 1884 na základe odporúčania poradných orgánov, ako aj výslovnej požiadavky uhorského ministerského predsedu Kálmána Tiszu rozhodlo o postavení novej budovy pre potreby divadla.¹¹ Jej slávnostné otvorenie sa konalo 22. septembra 1886 za účasti predstaviteľov kultúrneho, spoločenského a politického života z Prešporka a Budapešti. Denná prevádzka

⁹ V dobovej literatúre sa používa názov provinčné divadlo na označenie divadiel v mestách mimo územia Viedne a Budapešti, teda v provincií. Označenie malo v sebe negatívnu príchuť, ale zároveň slúžilo na pomenovanie polročnej divadelnej prevádzky pod vedením riaditeľa pôsobiaceho mimo divadiel vo Viedni a Budapešti.

¹⁰ Por. THER, Philipp: *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815 – 1914*. Wien; München : Oldenbourg Verlag, 2006, s. 11.

¹¹ Ešte v roku 1884 ponúkli divadlo na prenájom divadelným riaditeľom, ale prešporský hlavný inžinier Sendlein bol rázne proti a zaslal na Ministerstvo vnútra do Budapešti žiadosť o nepovolenie ďalších predstavení. To bol rozhodujúci krok ku stavbe novej budovy, pretože stará budova bola oficiálne označená za technicky nedostačujúcu. Sám minister v liste prešporskému zástupiteľstvu napísal: „*Im Uebrigen hoffe ich, dass das Munizipium nunmehr mit aller Energie alles aufbieten wird, das die Stadt Preßburg je eher ein allen Anforderungen entsprechendes Theater erhalte.*“ FABRICIUS, Otto von: *Das neue Theater in Preßburg*. Festschrift. Preßburg : Druckerei des Westungarischer Grenzbote, 1886, s. 9.

sa začala dňa 30. septembra po skončení hostovania umeleckého súboru Kráľovskej opery a Národného divadla z Budapešti.

Vzhľadom na počet obyvateľov, ktorých bolo v čase postavenia divadla podľa štatistických údajov zhruba 50 000, ako aj po predchádzajúcich skúsenostiach s fungovaním starého divadla, trvala sezóna šesť, prípadne sedem mesiacov (spravidla od konca septembra do konca apríla, ako záver sezóny často platila Kvetná nedeľa, t. j. posledná nedeľa pred Veľkou nocou).¹² V prenájme prešporského Mestského divadla sa – tak ako vo viacerých mestách Uhorska so zmiešaným obyvateľstvom – vyskytovalo ešte jedno špecifikum, a tým bolo rozdelenie pôvodných šiestich mesiacov sezóny medzi nemeckého a maďarského riaditeľa. Keďže v čase postavenia novej budovy tvorili Prešporčania hovoriaci po nemecky väčšinu publika, mesto rozhodlo o pridelení výhodnejších zimných mesiacov nemeckému riaditeľovi. Zvyšok sezóny patril maďarskému riaditeľovi a jeho spoločnosti. Zadelenie platilo do roku 1899, keď mesto prenajalo divadlo jednému riaditeľovi s dvoma súbormi – nemeckým a maďarským.¹³

Rozdelením sezóny medzi dvoch nájomcov prišlo k skráteniu šesťmesačného obdobia, čo pre mesto znamenalo problém získať kvalitného riaditeľa. Keďže mu mohlo ponúknuť len niekoľkokomesačný prenájom divadla, nebolo to jednoduché. Preto ešte pred spustením prevádzky divadla uzavrel Prešporok dohodu s vtedajším východouhorským (dnes západorumunským) mestom Temešvár (v tých časoch s podobným zložením obyvateľstva ako Prešporok) o striedavom pôsobení nemeckého a maďarského riaditeľa v divadlách obidvoch miest. Dohoda trvala 13 rokov (1886 – 1899), jej výsledkom bolo zabezpečenie polročného prenájmu pre obidvoch riaditeľov.

Prvým nájomcom novootvoreného divadla sa stal nemecký riaditeľ Max Kmentt. V Prešporoku pôsobil ešte pred rokom 1886 (hrával v starom divadle) a v novej budove strávil spolu štyri sezóny, t. j. do roku 1890. Dobre poznal tunajšie publikum, mal preto úspech a dobrý zisk. Ako prvý maďarský riaditeľ v novopostavenom divadle a zároveň kolega Maxa Kmentta bol vybraný Károly Mosonyi. Do Prešporoka prišiel po prvýkrát vo februári 1887. Krátko po začatí maďarských predstavení sa ukázalo, že publikum nemá o predstavenia záujem. Úroveň divadelnej spoločnosti bola veľmi nízka a jazyk pre väčšinu návštevníkov cudzí. Divadlo malo preto minimálnu návštevnosť. Nasledujúcu sezónu sa kvôli dlhom do Prešporoka dostavili už len samotní členovia Mosonyiho spoločnosti. Tí pod vedením Maxa Kmentta odohrali v divadle počas šiestich týždňov maďarské predstavenia. Situácia sa zopakovala, tlač písala o prázdnom divadle a začala poukazovať na malý patriotizmus obyvateľov.¹⁴ Kritika nízkej podpory národného

¹² Išlo prakticky o divadelnú prevádzku charakteristickú pre divadlá v provincii. Na letné mesiace si nájomca musel nájsť buď divadlo v niektorom z kúpeľných miest, alebo si mohol prenajať letnú Arénu v Prešporoku.

¹³ K pôvodnému modelu dvoch riaditeľov sa Prešporok vrátil už v roku 1902, i keď za zmenených podmienok. Maďarský riaditeľ dostal výhodnejšiu časť sezóny a zvýšil sa tiež počet mesiacov jeho prenájmu. Nemeckému riaditeľovi patrili jarné mesiace a na leto si prenajímal Arénu.

¹⁴ „Wir fragen, ist das der Eifer, dies der Patriotismus, auf welchen wir Pressburger so stolz sein zu können vorgeben? Unterstützt man in der zweiten Stadt Ungarns in solcher Weise die nationale Sprache? Die letzte deutsche Statistin in irgend eine Hauptrolle würde 10-mal so viel Besucher ins Theater locken, als dies jetzt allabendlich der Fall ist. Die Gesellschaft spielte, mit einzelnen Ausnahmen, bis jetzt vor total leeren Bänken.“ Pressburgs patriotische und Ehrenpflicht. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 125, č. 64, 4. 3. 1888, s. 2-3.

jazyka sa stretla s odporom obyvateľov, pričom poukazovali na skutočné dôvody malej návštevnosti divadla. Hovorili o jazykovej bariére, ktorá bráni ich zábave a odpočinku.¹⁵ Ďalším faktorom bola nízka úroveň predstavení a diela maďarských autorov, ktoré boli pre publikum neznáme. Mesto bolo nútené hľadať nového maďarského riaditeľa a vybralo Ignáca Krecsányiho, ktorý sa dva roky striedal s Kmenttom. V roku 1890 prišlo k zmene nemeckého riaditeľa a novým Krecsányiho kolegom sa stal Emanuel Raul. Jeho pôsobenie sa vyznačovalo stabilitou a umeleckou kvalitou, čo možno označiť za významnú kapitolu v histórii Mestského divadla.

Emanuel Raul

Emanuel Raul (vlastným menom Emanuel Friedmann, 13. 5. 1843 – apríl 1916) patril medzi dlhoročných stabilných nemeckých riaditeľov pôsobiacich v divadlách provinčných miest.¹⁶ V Prešporke pôsobil spolu deväť rokov a vždy počas výhodnejších zimných mesiacov. Po celý čas bol jeho maďarským kolegom Ignác Krecsányi. Pri pohľade na dennú prevádzku sa zdá, že išlo o pokojné a stabilné obdobie nemeckého divadla v Prešporke. Z hlbšieho skúmania súvislostí však vyplýva, že v tomto čase prebiehali silné maďarizačné tlaky, ktoré vyústili v roku 1899 do zmeny spôsobu divadelnej prevádzky v prospech maďarského riaditeľa. Čo sa týka osoby Emanuela Raula, z priebežných správ v denníkoch *Pressburger Zeitung* a *Westungarischer Grenzboten* a záverečných hodnotení nemeckých sezón vyplýva, že išlo o vynikajúceho riaditeľa. Celkové zhrnutie jeho deväťročnej prítomnosti v Prešporke, uverejnené v roku 1899 v *Pressburger Zeitung*, hovorí jednoznačne v jeho prospech.¹⁷

¹⁵ „Aus Patriotismus ist man zu Opfern bereit, man greift zur Waffe, man unterstützt wohlthätige Zwecke, etc, etc, aber das Vergnügen ist international und kennt keinen Patriotismus. Der reiche man will aus Langeweile, der Beamte, Kaufmann, Gewerbetreibende, sowie der bessere Arbeiter wollen sich für einige Stunden die Sorgen des Alltagslebens aus dem Kopfe schlagen; daher jeder, reich oder arm das Bedürfnis hat, hie und da ein Theater zu besuchen; wenn er jedoch keine Lust hat, aus Patriotismus ein ungarisches Theater zu besuchen, welches er nicht versteht, so muss er noch froh sein, das ihm eine primitive Volkssänger-Gesellschaft mit horrenden Eintrittspreisen geboten wird. [...] Möge die hiesige Repräsentanz noch so hohe Summen zur Subventionierung der ungarischen Muse bewilligen, möge sie alle Mittel anwenden, um uns in der Hauptsaison das deutsche Theater zu entziehen, und uns in dadurch in die Lage versetzen, für primitive Volkssänger-Vorstellungen 1 fl. 20 kr. Entrée zu bezahlen, es kann Sie niemand daran hindern. Entschieden müssen wir aber dagegen protestieren, wenn man das Vergnügen mit der Politik vermengt, und uns jeden Patriotismus abspricht, weil sich die ungarische Gesellschaft nicht erhalten kann.“ Theater und Patriotismus. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 125, č. 71, 11. 3. 1888, s. 3. V článku sa spomína vypredané predstavenie nemeckej ľudovej speváckej skupiny (tzv. Schrammelabend), ktoré sa konalo počas maďarskej neúspešnej sezóny.

¹⁶ V roku 1913 oslávil 50. výročie herectva a 40. výročie svojho povolania ako divadelný riaditeľ. Por. LUDVOVÁ, Jitka a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav; Academia, 2006, s. 434.

¹⁷ Vďaka tejto súhrnnej správe, rozdelenej na päť častí, je možné podrobne zrekonštruovať umeleckú činnosť E. Raula v prešporskom Mestskom divadle. K činnosti žiadneho divadelného riaditeľa, pôsobiaceho v Prešporke predtým ani potom, nebol podobný text v takom rozsahu uverejnený.

Emanuel Raul pochádzal z Boskovic pri Brne, jeho manželka Katharina Hoppé bola herečka a operetná speváčka.¹⁸ Po krátkom štúdiu techniky na brnianskej odbornej škole odišiel Raul k divadlu. Ako herec a spevák (predstaviteľ milovníckych rolí) pôsobil v divadlách v Prahe, Českých Budějoviciach, Linzi, Klagenu, vo Viedni (Theater in der Josefstadt, neskôr Theater an der Wien), Karlových Varoch, Odese, Bukurešti a Lubľane. V roku 1877 sa rozhodol založiť si vlastnú divadelnú spoločnosť, s ktorou pôsobil najprv v Šoprone a od roku 1880 v Karlových Varoch. V rokoch 1880 – 1883 si súbežne prenajal mestské divadlo v Olomouci a v rokoch 1883 – 1886 mestské divadlo v Liberci. Výhercom konkurzu o Mestské divadlo v Prešporoku v roku 1890 sa stal po anulovaní výsledku predchádzajúcej voľby samotným ministrom vnútra grófom Telekim, ktorý nechcel dovoliť prenajať prešporské divadlo nemeckému riaditeľovi Paulovi Mestrozimu.¹⁹ Hoci minister uviedol zdôvodnenie svojho rozhodnutia, nie je známy skutočný dôvod, pretože všetky jeho výhrady voči Mestrozimu boli vyvrátené.²⁰ Zabezpečenie nemeckej sezóny sa stalo neisté, preto mesto urýchlene hľadalo náhradu za zamietnutého Mestrozioho. Zároveň rokovalo s Temešvárom o zaistení dobrého priebehu maďarskej sezóny, keďže po predchádzajúcich skúsenostiach nechcelo riskovať.²¹ Nakoniec konkurz vyhral Emanuel Raul a zároveň sa zaviazal odohrať nemecké predstavenia v Temešvári. Tak mohla byť opätovne obnovená dohoda medzi Prešporokom a Temešvárom.²² Jeho maďarský kolega Ignác Krecsányi sa vďaka bohatej subvencii vo výške 8 000 fl. mal stať jeho rovnocenným partnerom. Raulovi bola poskytnutá subvencia zo strany Temešváru vo výške 1 600 fl. na cestovné výdavky jeho súboru.

¹⁸ Raulova manželka Katharina pôsobila dlhé roky v súbore svojho manžela. V Prešporoku však vystupovala len v prvých rokoch Raulovho tunajšieho pôsobenia, potom skončila s hereckou kariérou a utiahla sa do súkromia. Úspešnými pokračovateľkami rodinnej tradície boli dcéry Rosa a Jacqueline.

¹⁹ Nemecký riaditeľ Paul Mestrozi bol riaditeľom bývalého šľachtického divadla vo Viedni a mestského divadla vo Wiener Neustadt. Ešte predtým, ako sa začala nová nemecká sezóna, dostalo v decembri roku 1889 prešporské Mestské zastupiteľstvo nariadenie od ministra vnútra Telekiho. Minister anuloval voľbu riaditeľa Mestrozioho a tým zrušil rozhodnutie prešporského Municipálneho výboru. Podnetom k preskúmaniu výsledku konkurzu samotným ministrom bolo odvolanie sa člena Municipálneho výboru Ivana v. Simonyiho, ktorý nesúhlasil s rozhodnutím výboru. Por. Die Wahl Mestrozis annulliert. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 126, č. 338, 8. 12. 1889, s. 2-3.

²⁰ Por. Die Wahl Mestrozis annulliert. In: *Pressburger Zeitung*, Ref. 19, s. 2-3. Autor článku konštatuje, že Simonyiho odvolanie sa bolo len zámienkou pre už vopred zamýšľané nepovolenie činnosti nemaďarskému riaditeľovi Mestrozimu.

²¹ Prešporok v predchádzajúcich rokoch zaväzoval nemeckého riaditeľa Kmentta zabezpečiť aj maďarskú sezónu. Situácia sa zmenila ponukou Temešváru, že poskytne veľkorysú subvenciu pre maďarského riaditeľa, keďže mesto malo veľký záujem na dobrom priebehu jeho sezóny. Subvencia mu pomohla odohrať predstavenia tak v Temešvári, ako aj v Prešporoku. Preto Prešporok uzavrel dve samostatné zmluvy, jednu s nemeckým riaditeľom a jednu s maďarským a odbremenal nemeckého riaditeľa od predchádzajúcej povinnosti. Zároveň sa tak otvorila cesta na predĺženie maďarskej sezóny, k čomu došlo v priebehu nasledujúcich rokov. Por. Zur Theaterfrage. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 127, č. 8, 9. 1. 1890, s. 2-3.

²² Dohoda medzi obidvoma mestami, ktorú historička Maria Pechtolt nazýva *Temešvársko-prešporská divadelná aliancia*, trvala dovtedy, kým Temešvár v roku 1899 pod tlakom maďarizácie nezrušil nemecké predstavenia. Obnovené boli až v roku 1921. Por. PECHTOL, Maria: *Thalia in Temeswar: Die Geschichte des Temeswarer deutschen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert*. Bukarest: Kriterion Verlag, 1972, s. 190.

O subvencii zo strany Prešporka sa nič nespomína, zo správ v denníkoch však vyplýva, že v priebehu svojho pôsobenia v Prešporku sa pravidelne uchádzal o zľavu pri platení sviatplynu.

Raul prišiel do Prešporka prvýkrát na jeseň roku 1890 po skončení sezóny v Karlových Varoch. Tam uvádzal predovšetkým zábavný repertoár, prispôsobujúc sa vkusu publika v kúpeľnom meste. Prenájom prešporského divadla sa zaviazal uvádzať frašky, operety a veselohry, ale aj operné a klasické diela, čo znamenalo získať kvalitnejších členov pre svoj umelecký súbor. Raul si túto skutočnosť uvedomoval a snažil sa angažovať tých najlepších hercov a spevákov. Mnohí z nich sa po dosiahnutí úspechov v Prešporku stali členmi známych divadiel vo Viedni alebo v Nemecku.²³ Raul bol po celý čas pôsobenia v Mestskom divadle hlavným režisérom, herecky sa však na predstaveniach nepodieľal.

Okrem hudobných a hudobno-dramatických druhov, ktoré tvorili väčšinu repertoáru, kládol Raul dôraz na uvádzanie (podľa dobovej klasifikácie) klasických hier a moderných realistických drám, pričom ako prvý uviedol v Prešporku diela Hauptmanna a Sudermana. Ich recepcia však nebola taká, akú by si zaslúžili, pretože väčšina stálych návštevníkov si žiadala časté uvádzanie frašiek a operiet.²⁴ Ohlas našli u vzdelaného publika a divadelných kritikov. Najväčší úspech mali operné predstavenia (konali sa vždy so zvýšeným počtom členov orchestra a za účasti harfistu), ktoré sa Raul snažil naštudovať čo najčastejšie a najkvalitnejšie. Čo sa týka organizovania hostovaní, pozýval Raul – podobne ako jeho predchodca Kmentt – hosti z Viedne. Keďže mal vo svojom súbore dobrých spevákov a hercov, nebola ich prítomnosť v Prešporku taká častá ako predtým. Cieľom bolo uvádzanie pestrého repertoáru s členmi vlastného súboru, čo mnohých presvedčilo o jeho kvalitách. Počas deviatich rokov, ktoré Raul v Prešporku strávil, prišlo v jeho súbore k mnohým zmenám. Našli sa však aj takí členovia, ktorí patrili k jeho spoločnosti takmer po celý čas.²⁵ Raul hral v Prešporku výlučne v budove Mestského divadla, po skončení sezóny v Temešvári odchádzal spravidla do Karlových Varov, kde mal i naďalej v prenájme tamojšie divadlo.²⁶ O prenájom prešporskej letnej Arény nemal záujem.

Prvá Raulova sezóna sa začala 2. 10. 1890 a trvala do 20. 1. 1891. K dobrému zabezpečeniu jej priebehu angažoval Raul umelecký súbor s počtom sólových členov 35 (21

²³ Por. DERRA: Neun Jahre Theaterdirektion Raul. Ein Abschnitt aus Pressburgs Theatergeschichte. I. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 136, č. 39, 8. 2. 1899. s. 3-4.

²⁴ V čase postavenia Mestského divadla sa vo Viedni skončilo obdobie viedenských frašiek, avšak v „provinčnejšom“ prešporskom divadle patrili diela autorov Johanna Nestroya a Friedricha Raimunda až do konca 19. storočia k najhrávanejším. Popri nich boli tak pred ako aj po roku 1900 najhranejšími autormi frašiek a veselohier Gustav Kadelburg, Franz v. Schönthan, Oskar Blumenthal a Franz v. Koppel-Ellfeldt. Okrem nemeckých a rakúskych autorov boli veľmi obľúbení francúzski dramatici Victorien Sardou, Alexander Bisson a Edouard Pailleron. Druhým obľúbeným hudobno-dramatickým druhom bola opereta, zvlášť viedenská. K najobľúbenejším autorom v 19. storočí patrili Johann Strauss, Karl Millöcker a Franz von Suppé. Viedenských autorov dopĺňali operety Jacquesa Offenbacha.

²⁵ K takým patrili napr. herec, spevák a režisér opery Hans Rieger, herečka a speváčka Sofie Netsch (s výnimkou poslednej sezóny), herečka a speváčka Josefina Tellona a známa baletná majsterka Karoline Weiler-Zimmer.

²⁶ Jeho pôsobenie v Karlových Varoch reflektuje nemecký almanach do roku 1890, a potom od roku 1895. Podobnú informáciu uvádza Jitka Ludvová. (Por. LUDVOVÁ, Ref. 16) Nie je preto úplne jasné, či Raul pôsobil v Karlových Varoch nepretržite, alebo mal v rokoch 1890 – 1895 v prenájme iné letné divadlo. *Pressburger Zeitung* o ňom po celý čas pôsobenia v Prešporku hovorí ako

mužov a 14 žien). Počet zboristov bol 26 (14 mužov a 12 žien). Ďalej k nemu patrilo 5 sólových tanečnic a 12 mladých tanečníc.²⁷ Repertoár prvej sezóny tvorili (podľa dobovej klasifikácie) klasické hry (F. Schiller: *Viliam Tell*, G. G. Byron: *Manfred*, J. W. Goethe: *Faust*), moderné drámy (H. Sudermann: *Die Ehre*), ďalej operety (A. Sullivan: *Mikádo*, K. Millöcker: *Úbohý Jonatán*, J. Strauss: *Simplicius*, J. Offenbach: *La Diva*), balet *Meissner Porzellan* (hudba J. Hellmesberger) a množstvo ďalších predstavení. Raulovi sa podarilo získať šikovného režiséra a herca Theodora Steinara (neskoršieho hlavného režiséra Mestského divadla vo Vroclave), ktorý sa vo veľkej miere zaslúžil o kvalitné uvedenie Sudermannovej hry *Die Ehre* a ďalších činoherných predstavení. K ďalším výborným hercom patrili Rudolf Rittner (predstaviť hlavnej postavy Sudermannovej hry a neskôr berlínsky herec) a komik Gustav Maran (neskôr člen viedenského Theater in der Josefstadt). Zo speváckych sólistiek najviac vynikli Helene Falkenstein, Hansi Jerg a Anna Leonardi, sólista Adolf Rauch bol prirovnávaný k Alexandrovi Girardimu (o pár rokov ho nasledoval do Viedne). Hostami sezóny boli okrem iných herci viedenského Hofburgtheater Marie Pospischil a Bernhard Baumeister.²⁸ Predstavenia sa konali bez zvýšeného vstupného (s výnimkou hostovaní), ceny vstupeniek, ako aj abonentiek boli tie isté ako v predchádzajúcich rokoch.²⁹

Po skončení sezóny odišiel Raul do Temešváru, kde zožal rovnaký úspech ako v Prešporke. Okrem výborných výkonov jeho spoločnosti ocenilo tamojšie publikum predovšetkým jeho príjemnú povahu a dobré vystupovanie.³⁰

Druhá Raulova sezóna (konala sa od 3. 10. 1891 do 31. 1. 1892) potvrdila jeho kvality ako spoľahlivého riaditeľa. So svojím umeleckým súborom, ktorý mal ešte vyšší počet členov než prvú sezónu, si naplno získal priazeň publika. Raulovi sa opäť podarilo obnoviť angažmán režiséra Steinara, ktorý pripravil viaceré úspešné činoherné predstavenia, napríklad *Feu Toupinel* (A. Bisson) a naštudovania moderných drám (E. Wildenbruch: *Haubenlerche*, R. Voss: *Schuldig*, H. Ibsen: *Nora*, L. Fulda: *Verlorenes Paradies*). Okrem toho boli uvedené veselohry, napríklad *Pension Schöller* od dvojice W. Jacoby – C. Laufs. Ďalej súbor uviedol operetné novinky *Mam'zelle Nitouche* (F. R. Hervé) a *Vtáčnik* (C. Zeller),³¹ spolu s ďalšími staršími operetnými dielami. Zaujímavým predstavením bola pantomíma *Der Verlorene Sohn* (hudba Wormser) v podaní viedenského súboru *Verlorene Sohn*. Najväčšou udalosťou sezóny bola jednoznačne prešporská premiéra opery *Sedliacka česť* (P. Mascagni), ktorá sa konala 18. decembra 1891. Hlavní predstavitelia (členovia súboru) Eugen Gussalewicz (neskôr tenorista Nemeckého divadla v Prahe)

o karlovarskom riaditeľovi, avšak záznamy v nemeckom almanachu evidujú jeho činnosť v Karlových Varoch až od roku 1895. Por. *Neuer Theateralmanach*. Berlin : Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, 1896, s. 468.

²⁷ Por. *Neuer Theateralmanach*. Berlin : Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, 1891, s. 384. Okrem sólových členov sú v almanachu vypísané aj mená zboristov. Pri menách niektorých z nich sa nachádza poznámka, že spoluúčinkovali v hrách a veselohrách.

²⁸ Por. DERRA: Neun Jahre Theaterdirektion Raul. Ein Abschnitt aus Pressburgs Theatergeschichte. I. In: *Pressburger Zeitung*, Ref. 23, s. 3-4.

²⁹ Raul počas celej svojej prítomnosti v Prešporke nezvýšil ani ceny vstupeniek, ani abonentiek.

³⁰ Por. FEKETE, Mihály: *A temesvári színház története*. Temesvár : Buchdruckerei E. Engel, 1911, s. 157.

³¹ Uvedenie operety *Vtáčnik* v Prešporke sa konalo niekoľko mesiacov po jej premiére vo Viedni (1. 10. 1891 – Theater an der Wien).

a Aurelie Noe (neskôr dramatická speváčka Dvorného divadla v Karlsruhe), zožali veľký úspech u publika. Ďalším výborným operným predstavením bola *Čarovná flauta*, ktorú Raul uviedol pri príležitosti stého výročia úmrtia W. A. Mozarta. Zo starších opier boli ďalej uvedené diela: *Židovka* (F. Halévy), *Trubadúr* (G. Verdi), *Hugenoti* (G. Meyerbeer), *Faust* (Ch. Gounod), *Marta* (Friedrich von Flotow), *Viliam Tell* (G. Rossini) a *Dcéra pluku* (G. Donizetti). Ako poslednú operu v sezóne uviedol Raulov súbor Wagnerovo dielo *Lohengrin*. K hosťom sezóny patrili viedenský herci Ferdinand Bonn, Dr. Rudolf Tyrol,³² Bernhard Baumeister a speváčka Judic.

Tretia Raulova sezóna v Prešporku sa začala 1. októbra 1892. Touto sezónou sa končila Raulova zmluva s Prešporkom o prenájme divadla. Mesto malo záujem na jej obnovení, ale podľa zákona muselo vypísať konkurz na nového nájomcu.³³ To bola príležitosť, ktorú využili vplyvní členovia mestského zastupiteľstva a podporovatelia maďarského divadla a žiadali zväziť dohodu s Temešvárom (konkrétne striedanie sa dvoch riaditeľov v prešporskom divadle). Navrhovali nahradiť ju prenájmom divadla jednému riaditeľovi, ktorý by zabezpečil tak nemecké, ako aj maďarské predstavenia počas celého roka.³⁴ Cieľom návrhu bolo posilnenie pozície maďarského riaditeľa, pričom zástancovia návrhu tvrdili, že keby maďarské predstavenia zneli v divadle vtedy, keď má najväčšiu návštevnosť (t. j. v zimných mesiacoch), mali by väčší úspech.³⁵ Návrh bol zamietnutý s odôvodnením, že tento spôsob prenájmu divadla by nebol úspešný.³⁶ Uvažovalo sa aj o rokovaní s Temešvárom, ktorým sa mala docieľiť modifikácia dohody, a to výmenou sezón – maďarský riaditeľ by dostal zimné mesiace a nemecký jarné.³⁷ Dohoda zostala nakoniec zachovaná v pôvodnom znení.³⁸

³² Hostovania Dr. Rudolfa Tyrola mali vždy veľký ohlas u publika. Išlo o viedenského herca, ktorý prežil svoje detstvo v Prešporku. Po absolvovaní základného vzdelania sa rodina presťahovala do Viedne kvôli lepším podmienkam na rozvoj jeho hereckého talentu. Tu sa usadil po skončení niekoľkých pobytov v zahraničí. Okrem Hofburgtheater hral na scéne viedenského Deutsches Volkstheater a v Prešporku hosťoval pravidelne. V knihe spomienok reflektuje detské roky strávené v Prešporku a Prešporkčania ho považovali za svojho rodáka. Por. TYROL, Rudolf: *Aus dem Tagebuch eines Wiener Schauspielers. 1848 – 1902*. Wien; Leipzig, 1904.

³³ Konkurz na maďarského riaditeľa sa nevyplisoval, zmluva s ním bola automaticky predĺžená, pretože Temešvár trval na ponechaní svojho maďarského riaditeľa Ignáca Krecsányiho.

³⁴ Návrh predniesol reprezentant Muncipálneho výboru a aktívny člen Toldyho kruhu Daniel Molec, neskôr poslanec v Uhorskom sneme. Por. Städtische Generalversammlung. In: *Westungarischer Grenzboten*, roč. 21, č. 6840, 4. 10. 1892, s. 3. V roku 1923 v zmenenej politickej situácii sa o Danielovi Molecovi písalo ako o „skutočnom členovi starej gardy Pressburgerov“. Por. ENGEMANN, Iris: *Die Slowakisierung Bratislavas 1918 – 1948: Universität, Theater und Kultusgemeinden 1918 – 1948 (Studien zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Ostmitteleuropas)*. Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2012.

³⁵ Predkladaný návrh nezodpovedal skutočnosti, pretože maďarské predstavenia mali dlhodobu nízku návštevnosť nie z dôvodu nevýhodnej sezóny (čo sa ukázalo po roku 1902, keď nastala výmena sezón), ale kvôli nezaujmu publika.

³⁶ Každému, kto poznal prevádzku divadla a problémy so zaplatením dobrého umeleckého súboru bolo jasné, že jeden riaditeľ nemohol financovať dva súbory súčasne. V roku 1892 prevážili rozumné dôvody nad falošným patriotizmom. Nátlak pokračoval. Rozličnými spôsobmi boli predostierané zdôvodnenia, ktoré mali podporiť daný návrh. Preto bolo len otázkou času, kedy bude prijatý. Stalo sa tak v roku 1899 a nový systém prenájmu sa zaviedol v tom znení, ako ho navrhoval Molec v roku 1892.

³⁷ Temešvár nechcel pripustiť túto zmenu, pretože mu záležalo na udomácnení maďarského divadla v meste, a preto dával zimné mesiace maďarskému riaditeľovi.

³⁸ Živá diskusia o divadle sa rozvinula vždy, keď sa blížil čas ukončenia zmluvy a uvažovalo sa nad ďalším prenájmom. Pod názvom „Divadelná otázka“ (*Theaterfrage*) uverejňovali všetky prešporské denníky podrobné správy zo zasadania Muncipálneho výboru, ako aj vlastné komentáre,

Ďalším bodom, o ktorom Municpálny výbor v súvislosti s vypísaním konkurzu rokoval, bolo začlenenie podmienky povinného prevzatia Arény do zmluvy s nemeckým riaditeľom.³⁹ Vzhľadom na prevahu členov hovoriacich po nemecky v Municpálnom výbore bol tento návrh zamietnutý, pretože výnos v Aréne bol veľmi nízky a jej prenájmom by nemeckého riaditeľa len zaťažili. Rozhodli však o tom, že pri konkurze bude mať prednosť ten riaditeľ, ktorý bude ochotný Arénu prevziať.⁴⁰

Samotný Raul sa chcel o divadlo uchádzať znova, avšak mal výhrady k plateniu položky za svietypln a žiadal o udelenie subvencie. Po počiatočnom zamietnutí mesto jeho požiadavke vyhovel a platbu za svietypln znížilo o polovicu (platil 10 fl. za deň). Podobnú subvenciu udelilo aj Krecsányimu.

Popri všetkých diskusiách prebiehala nemecká sezóna obvyklým spôsobom. Čo sa týka jej umeleckej úrovne, kritiky opätovne hodnotili výkony umeleckého súboru ako vynikajúce. Okrem kvalitného režiséra Steinara získal Raul pre svoj súbor výborného operného režiséra Betholda Glesingera, ktorý v prešporskom Mestskom divadle pôsobil v predchádzajúcich rokoch v súbore Maxa Kmentta. Pod jeho vedením boli uvedené viaceré Verdiho opery ako napríklad *Maškarný bál*, *Rigoletto*, *Aida*. Posledná z menovaných opier bola predvedená 15. decembra 1892 za účasti mezzosopranistky Irmy Spányik. Išlo o speváčku svetového mena, ktorá strávila v rodnom Prešporku počas sezóny niekoľko voľných dní.⁴¹ Vystúpenie v *Aide* bolo jej premiérou v rodnom meste a malo veľký ohlas u publika.⁴² K úspešnosti večera prispeli aj ďalší sólisti, pred-

odzrkadľujúce ich postoje. Denník *Pressburger Zeitung* sa snažil o objektivnosť, napriek pokračujúcej maďarizácii stál na strane obyvateľstva hovoriaceho po nemecky, denník *Westungarischer Grenzboten* bol podporovateľom maďarizácie, i keď v niektorých komentároch zastával názory, ktoré neboli úplne poplatné uhorskej vláde. V roku 1892 prebehlo rozhodovanie o ďalšom osude divadla relatívne pokojne, o ďalšie tri roky sa situácia opakovala a rokovania sprevádzali silné protesty proti nemeckému riaditeľovi. Divadelná otázka bola jednou z tém, ktorým tlač venovala najväčšiu pozornosť, a to prakticky až do roku 1920.

³⁹ Aréna patrila od roku 1890 Juliusovi Willimskemu, ktorý mal problém so zabezpečením dobrých nájomcov, čo spôsobilo zrušenie predstavení počas niektorých mesiacov. S tým mesto nebolo spokojné, preto chcelo zaviazat' nového nájomcu Mestského divadla k povinnému prenájomu Arény v letných mesiacoch.

⁴⁰ Por. Städtische Generalversammlung. Die Theaterfrage. In: *Westungarischer Grenzboten*, roč. 21, č. 6874, 8. 11. 1892, s. 3-5.

⁴¹ Irma v. Spányik, taliansky Irma de Spagni (1860 – 1932) pochádzala zo známej prešporskej umeleckej rodiny. Jej matka Kornélia bola klaviristka a brat Kornel významný maliar pôsobiaci v Budapešti. Svoju kariéru začala v budapeštianskej opere, neskôr pôsobila v divadlách vo Francúzsku (Paríž), Anglicku (Londýn), Rusku (Petrohrad, Moskva) a Taliansku (Turín, Parma, Janov, Bologna). Po skončení umeleckej dráhy sa vrátila do Prešporku, kde si otvorila súkromnú speváčku školu. V rodnom meste bola veľmi obľúbená a hosťovala tu pravidelne v rôznych operných predstaveniach. V roku 1926 vyšla jej kniha spomienok, kde s vďačnosťou spomína na umelecké ovzdušie, ktorým bolo naplnené jej detstvo. Por. SPÁNYI, Irma de: *Bühnen-Erinnerungen*. Pressburg : Im Selbstverlag, 1926. K Irme Spányikovej por. tiež LENGOVÁ, Jana: K otázke rodových štúdií : ženy v opernej a operetnej prevádzke bratislavského Mestského divadla (1886 – 1920). In: *Musnologica Slovaca*, roč. 5 [31], 2014, č. 1, s. 74-75. K hudobným motívom vo výtvarnom diele K. Spányika por. LENGOVÁ, Jana: K problematike hudobných prameňov na Slovensku v rokoch 1830 – 1918 z aspektu hudobnej ikonografie. In: *Hudobná ikonografia na Slovensku*. Zborník z 26. seminára hudobných knihovníkov. Zost. Dana Drličková. Bratislava : Univerzitná knižnica, 2008, s. 35, 41-42.

⁴² O jej účinkovaní v *Aide* v roku 1892 písali prešporské denníky a krátko sa o ňom zmieňuje aj v knihe spomienok, a to v súvislosti s veselou príhodou, ktorá ho sprevádzala: „*Mein erstes Debut war die Amneris unter Direktor Raul. Ein überaus elegantes Publikum füllte das Theater bis auf*

všetkým dramatická speváčka Marie Seiffert, koloratúra Marie Erich, tenorista Franz Bucar, basista Richard Kornay a barytonista Sigmund Szengery. Ich kvality potvrdilo aj ďalšie operné predstavenie, ktorým bol *Prorok* od Meyerbeera.⁴³ Ako posledné operné predstavenie v sezóne odznela jednoaktová opera *Jadwiga* od prešporského hudobníka a skladateľa Augusta Norgauera, dirigenta Cirkevného hudobného spolku sv. Martina. Napriek istým nedokonalostiam ju kritika považovala za dobré dielo a predpovedala budúcnosť mladému skladateľovi, vlastným povolaním mestskému úradníkovi.⁴⁴

Ako novinky sezóny našťudovali Raulovi herci nasledujúce diela: *Fiaker 117* (A. Millaud), *Georgette* (V. Sardou), *Der neue Stiftartz* (F. a M. Günther) a *Der Bureaukrat* (G. Moser). V nich okrem režiséra Steinara zožala veľký úspech talentovaná herečka Anna Steier. K najvýznamnejším hosťovaniam sezóny (okrem účinkovania Irmy v. Spányik) patrili vystúpenia členov viedenského Hofburgtheater Marie Pospischil a Bernharda Baumeistera. Sezóna sa skončila 24. januára 1893.

Štvrtá sezóna, ktorá sa začala už 30. septembra 1893, mala z hľadiska spoločensko-politických udalostí pokojný priebeh, vyznačovala sa však zmenami, ktoré sa udiali v Raulovom umeleckom súbore. Viacerí z jeho členov si našli nové miesta, čo pre riaditeľa znamenalo výzvu získať nových kvalitných členov a zabezpečiť čo najrýchlejšie zohranie sa. Zmeny našťastie nemali negatívny vplyv na priebeh sezóny, práve naopak, návštevnosť divadla bola veľmi dobrá. Novozostavený umelecký súbor mal podobný počet členov ako predchádzajúcu sezónu, počet členov orchestra bol zvýšený na 36. Raul mal predovšetkým šťastie pri výbere nového režiséra Ludwiga Schwarza, ktorý nahradil vynikajúceho Steinara. Schwarz v Prešporku nebol nový, pôsobil tu v predchádzajúcich rokoch ako herec. Ďalej do umeleckého súboru angažoval svoju dcéru Rosu, mladú nadanú herečku, ktorá spolu s herečkou Olgou Engel stvárnila väčšinu činoherných postáv.

das letzte Plätzchen. Ich wurde sehr herzlich empfangen und mit Blumen überschüttet. Nach dem vierten Akt spielte sich eine sehr heitere Szene in meiner Garderobe ab. Der kunstsinnige, musikalische Graf Jenő Csáky, ein lieber Freund und Gönner meiner Familie, stattete mir einen Besuch ab, um seiner Freunde über meinen glänzenden Erfolg Ausdruck zu geben. Kaum war er eingetreten, erschien meine Partnerin „Aida“, um sich die herrlichen Bukett-, Körbe- und Blumengewinde, die meine ganze Garderobe in einen duftenden Garten verwandelten, anzusehen. Fräulein Seiffert war eine tüchtige Sängerin, dabei ein urgemütliches Wiener Kind. Ich machte sie mit dem Grafen bekannt, der ihr freundlich die Hand reichte und trug: „Nicht war Fräulein, die Aida ist doch eine sehr schwere Rolle?“ Prompt antwortete sie: „No, das will i meinen! Da schau'n's her, wie ich schwitz.“ Und bedeutungsvoll heb sie beide Arme. Entsetzt schaut mich Graf Csáky an, dann aber stimmte er in mein herzliches Lachen ein und es wurde ein lustiges Lacherzett, denn auch die schwitzende Aida lachte mit.“ SPÁNYI, Ref. 41, s. 57.

⁴³ Iván v. Simonyi hodnotil predstavenie nasledujúcimi slovami: „Künstlerisch bewies die einmalige Aufführung des Propheten wiederum, dass unser Opernensemble ein vorzügliches war. Stimmen von dem Wohlklänge und der Jugendfrische, wie jener Hrn. Bucar's, von der Macht und Kraft jener Frl. Seiffert's, dürften in der Provinz nur selten zu finden sein. Ich habe den Propheten in Residenzen aufgeführt gehört, in welchen auch die Nebenrollen nicht so gut besetzt waren, als es hier der Fall war, mit den Widertäufern durch Hrn. Kornay, Reiner, Swoboda und mit dem Graf Oberthal durch Herrn Szengery.“ Abschiedsvorstellungen unseres Opernensembles. Der Prophet. „Jadwiga“ von Norgauer. In: *Westungarischer Grenzboten*, roč. 22, č. 6950, 25. 1. 1893, s. 3-4.

⁴⁴ Por. Abschiedsvorstellungen unseres Opernensembles. Der Prophet. „Jadwiga“ von Norgauer. In: *Westungarischer Grenzboten*, Ref. 43, s. 3-4. Opera bola viackrát uvedená v prešporskom Mestskom divadle, ako aj v Brne v podaní českého Národního divadla.

Program bol bohato pestrý, Raul vyšiel v ústrety publiku tým, že zaradil do denného repertoáru viacero frašiek a veselohier (G. Davis: *Heiratsnest*, L. Fulda: *Der Talisman*, *Unter vier Augen*, Ch. Boss – E. Delavigne: *Die Dragoner*), frašky so spevom (B. Thomas: *Charley's Tante*, L. Krenn – K. Lindau: *Ein armes Mädl*), paródie (P. Althof – R. Haller: *Die Pojazzeln*) a jednoaktovky (G. Moser – R. Misch: *Der sechste Sinn*). V rámci operetných predstavení uviedol súbor novinku *Lachende Erben* [Veselí dedičia] (K. Weinberger), kde sa predstavila Betty Stojan (neskôr viedenská a berlínska speváčka) a komik Gustav Maran, avšak najväčší úspech u publika zožali opäť operné predstavenia. Boli to nasledujúce premiéry: *Mala vita* (U. Giordano, premiéra 4. 11. 1893, podľa divadelnej cedule išlo o prvé uvedenie tejto opery v nemeckom jazyku vôbec), *Komedianti* (R. Leoncavallo, premiéra 30. 12. 1893), ktorá sa stala udalosťou sezóny,⁴⁵ a *Rose von Pontevedra* (J. Forster), ktorej prešporská premiéra bola prvým uvedením opery v rámci celej monarchie. Konala sa hneď po jej úplne prvom uvedení v Gothe, a to za prítomnosti mnohých významných hostí, medzi inými členov vedenia viedenskej Dvornej opery. Okrem toho boli súčasťou hracieho plánu opery *Faust* (uvedená 7. 10. niekoľko dní pred Gounodovou smrťou), *Blúdiaci Holanďan* (R. Wagner), *Das Nachtlager in Granada* (C. Kreutzer) a Weberov *Čarostrelec*. Zásahu na kvalitných operných predstaveniach mali traja tenoristi: Alois Pennarini (neskôr člen divadla v Grazi), Georg Unger a Heinrich Mezey, ďalej barytonista Julius Kiefer a primadona Helene Wiet.

Z moderných autorov Raul vybral hry *Heimat* (H. Sudermann), *Jugend* (M. Halbe) a *Lolo's Vater* (A. L'Arronge). Išlo o dobré naštudovania, avšak v porovnaní s úspechom, ktorý zožali operné premiéry, boli prešporským publikom prijaté mierne. V rámci hostovaní vystúpili v tejto sezóne viedenský herci a speváci Marie Pospischil, Josefina (Peppi) Glöckner, Adrienne Kola, Adolf Sonnenthal a Bernhard Baumeister. Kritika po skončení sezóny okrem iného vyzdvihla fakt, že viaceré novinky uviedol Raul ešte pred ich premiérou vo Viedni, čo bolo dôvodom na výborné hodnotenie jeho snahy.⁴⁶ Sezóna sa skončila 31. januára 1894.

Piatykrát začínal Raul svoju sezónu v Prešporku 29. septembra 1894. Tak ako v predchádzajúcich rokoch, aj tentokrát sa snažil o zostavenie kvalitného umeleckého súboru, resp. obnovenie angažmán predchádzajúcich členov, čo sa mu aj vo väčšine prípadov podarilo. Avšak viaceré udalosti, ktoré sa stali počas trvania sezóny (zlá voľba nového režiséra a snaha o návrat Ludwiga Schwarza, ochorenie niektorých sólistov, nespokojnosť publika s novo angažovanou náhradou za speváčku Betty Stojan, zrušenie viacerých operných predstavení kvôli náhlemu povolaniu tenoristu Aloisa Pennarinioho k vojsku), negatívne ovplyvnili výsledok jeho snaženia. Záverečná kritika uverejnená v *Pressburger Zeitung* bola napriek všetkému zhovievavá voči týmto nedostatkom, pretože neboli dôsledkom zanedbania riaditeľských povinností, ale nakopením nešťastných náhod.⁴⁷

⁴⁵ Naštudovanie opery *Komedianti* malo výbornú úroveň, jej reprízy sa konali v alternáciách, čo v divadle v provincii nebolo zvykom. Okrem nemecky píšucej tlače uverejnil maďarský denník *Nyugatmagyarországi híradó* veľmi pochvalnú kritiku, v ktorej okrem iného vyzdvihol výborné výkony sólistov. Por. Szinház. In: *Nyugatmagyarországi híradó*, roč. 7, č. 5, 9. 1. 1894, s. 3.

⁴⁶ Por. Die diesjährige Theatersaison. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 131, č. 26, 28. 1. 1894, s. 2.

⁴⁷ Kritik spomína skutočnosť, že riaditeľ si nesplnil záväzky vzhľadom na ohlásený repertoár a odohral ho len sčasti. Por. DERRA: Die verflossene deutsche Theatersaison. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 132, č. 32, 1. 2. 1895, s. 2. O rok neskôr malo byť nesplnenie povinností dôvodom na neudelenie subvencie.

Ako novinky sezóny boli naštudované operety: K. Weinberger: *Ulanen* [Uláni], C. Zeller: *Banský majster* (zahraná desaťkrát pred vypredaným hľadiskom) a *Royalisten*, ktorej autorom bol kapelník Josef Manas. Z operných noviniiek to boli diela: *Hänsel und Gretel* (E. Humperdinck, operu uviedli osemkrát pred plným hľadiskom), v ktorej zožala veľký úspech manželka Pennariniho koloratúrna sopranistka Ella Appelt, ďalej *Der Weise von Cordova* (O. Strauss) a *Enoch Arden* (V. Hausmann, išlo o prvé uvedenie v rámci celej monarchie). K starším operám patrili *Hugenoti*, *Sedliacka česť*, *Cár a tesár* od A. Lortzinga a ďalšie diela. Z činoherných predstavení to boli nasledujúce novinky: *Die Schmetterligsschlacht* (H. Sudermann), v ktorej hlavnú úlohu stvárnila Helene Hartmann, *Der kleine Mann* (K. Weis), *Madame Sans Gêne* (V. Sardou), ďalej *Die Katakomben* (G. Davis), *Les Cabotons* (E. Pailleron), *Der Herr Senator* (F. Schönthan – G. Kadelburg), *Fräulein Frau*, *Niobe* (H. a E. Paulton) a jednoaktovka *Militärfromm* (G. Moser – T. Trotha). K obľúbeným hercom patrila naďalej Raulova dcéra Rosa a komik Lorenz Erl. V rámci hostovaní vystúpili herci viedenského Hofburgtheater Bernhard Baumeister a Zeska, ďalej manželia Devrient a Irma v. Spányik, ktorá účinkovala v operách *Trubadúr*, *Aida* (G. Verdi), *Carmen* (G. Bizet) a *Tannhäuser* (R. Wagner).⁴⁸ Sezóna sa skončila 31. januára 1895.

Počas šiestej Raulovej sezóny (začala sa 2. októbra 1895) sa zopakovala situácia ohľadom obnovenia zmluvy. Opäť sa končila doba prenájmu divadla a Municipálny výbor vypísal konkurz na nového nemeckého riaditeľa. Prešporok mal záujem o obnovenie zmluvy s Raulom, ako aj o zachovanie dohody s Temešvárom. Súčasne podporovatelia maďarského divadla – aktívni členovia Toldyho kruhu – chceli opätovne využiť príležitosť na zmenu spôsobu prenájmu divadla. Podnikli k tomu nasledujúce kroky: začiatkom roka 1895 (v závere piatej Raulovej sezóny) zaslali Mestskému zastupiteľstvu výzvu, v ktorej navrhli (teraz omnoho dôraznejším spôsobom) zváženie dovtedajšieho spôsobu divadelnej prevádzky. Zároveň žiadali stabilizáciu maďarského divadla v Prešporoku prostredníctvom pridelenia zimných mesiacov maďarskému riaditeľovi. Vzhľadom na to, že zmena by nebola možná ihneď, nežiadali zimnú sezónu výlučne pre maďarského riaditeľa, ale každoročné striedanie nemeckého a maďarského riaditeľa počas zimnej sezóny. Dobrou zámenkou na presadenie tohto záujmu sa stali blížiac sa miléniové oslavy, konajúce sa v nasledujúcom roku.⁴⁹

Reakcia obyvateľov hovoriacich po nemecky na celú iniciatívu Toldyho kruhu bola značne negatívna, opakovane žiadali oddeliť prejavy „falošného“ patriotizmu od sku-

⁴⁸ DERRA: Neun Jahre Theaterdirektion Raul. Ein Abschnitt aus Pressburgs Theatergeschichte. III. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 136, č. 41, 10. 2. 1899, s. 3.

⁴⁹ *Pressburger Zeitung* sa použitím obratnej rétoriky snažil poukázať na nezmyselnosť uvádzaného dôvodu stabilizácie maďarského divadla v Prešporoku: „Man ventilirt seit einiger Zeit in verschiedenen Kreisen die Frage, ob Pressburg zur Feier des tausendjährigen Bestandes Ungarn das städtische Theater bleibend und endgiltig der ungarischen Muse widmen solle. Diese Frage hängt mit der Magyarisirungsfrage auf das Innigste zusammen. In diesen Zeilen soll von der Berechtigung, unsere Millionen anderssprachigen Menschen an den Gebrauch der Staatssprache statt ihre Muttersprache zu gewöhnen, nicht die Rede sein. Angenommen, es bestünde diese Berechtigung, so wäre denn doch auch zu erwägen, ob es **praktisch** sei, die geistigen und moralischen Kräfte des Vaterlandes nach dieser einen Seite zu drängen, ferner ob jene an und für sich gewiss verlockende Idee überhaupt durchführbar sei.“ Zur Frage, ob in Pressburg ein stabiles ungarisches Theater geschaffen werden soll. In: *Pressburger Zeitung*, č. 59, roč. 132, 1. 3. 1895, s. 1-2.

točnosti, že kmeňové publikum divadla tvoria obyvatelia hovoriaci po nemecky.⁵⁰ Keďže toto publikum navštevovalo okrem nemeckých predstavení aj maďarské, poukázali opäť viacerí na skutočný dôvod neúspechu maďarského divadla v meste. Tým nebola nepriaznivá časť sezóny, ale nezujem o maďarské predstavenia, a to nadovšetko zo strany obyvateľstva hovoriaceho po maďarsky.⁵¹ Správanie podporovateľov maďarského riaditeľa navodzovalo dojem, že im v skutočnosti nešlo o divadlo, ale o vzostup v rámci spoločnosti a lokálnej politiky.

Napriek všetkým protestom muselo Mestské zastupiteľstvo na výzvu Toldyho kruhu zareagovať. Poverilo Divadelnú komisiu preskúmať možné riešenia a vyzvalo na rokovania s Temešvárom o možnosti modifikácie vzájomnej dohody.⁵² Temešvár nebola ochotný ustúpiť od pôvodného zadelenia každoročnej zimnej sezóny pre maďarského riaditeľa, preto Prešporok uvažoval o uzatvorení dohody s iným mestom, ktoré by pristúpilo na jeho podmienky.⁵³ Diskusie a rokovania prebiehali počas celého roka. Nakoniec sa vhodné mesto ani zodpovedajúce divadlo v provincii nenašlo, preto sa napokon rozhodlo o obnovení dohody s Temešvárom na ďalšie tri roky. Po vypísaní konkurzu a jeho úspešnom absolvovaní dostal riaditeľ Raul (poslednýkrát) prešporské Mestské divadlo do prenájmu na ďalšie tri roky. Zároveň sa zaviazal pokračovať v nemeckých predstaveniach v Temešvári.

Vyššie spomínané diskusie o stabilizácii maďarského divadla sa počas Raulovej šiestej sezóny odrazili predovšetkým v rozhodovaní o udelení subvencie vo forme zníženia platby za sviatplyn. I keď bol Prešporok s jeho umeleckou činnosťou spokojný, predsa sa vyskytli niektoré maličkosti (predtým označené za „malé nedostatky“), ktoré mali byť dôvodom na zamietnutie jeho žiadosti. Vyčítali mu predovšetkým nesplnenie počtu plánovaných predstavení, k odohratiu ktorých sa zaviazal na začiatku sezóny. Hodnotenia jednotlivých predstavení zo strany prešporskej tlače boli takmer vždy pozitívne. Kritici pochádzali najmä z radov členov Municipálneho výboru hovoriacich po maďarsky,

⁵⁰ „Wir warnen vor jeder Ueberstürzung, wir warnen unsere Stadtväter vor dem Fehler, gegen ihre Ueberzeugung in eine Stabilisirung des ungarischen Theaters zu willigen; keine Subvention, keine Begünstigung könnte das Defizit an Besuchern wettmachen; ein derartiger Versuch wäre ebenso kostspielig als unfruchtbar, zudem geeignet, eine tiefe Miststimmung in weiten Kreisen zu verursachen und dem Ungarthum in Pressburg eher zu schaden, als zu nützen. Zur Liebe lässt man sich nicht zwingen und gezwungene Liebe thut Gott leid.“ Zur Frage der Stabilisirung des ungarischen Theaters. In: *Pressburger Zeitung*, č. 61, roč. 132, 3. 3. 1895, s. 1-2.

⁵¹ „Wenn wir wollen, dass der Vorwurf in Lauigkeit in Dingen nationaler Kultur endgiltig uns gegenüber verstumme; wenn wir wollen, dass man sich endlich von der Fruchtlosigkeit der Versuche, uns ein ständiges ungarisches Theater aufzuoktroviren, ebenso überzeugt, wie von deren Ueberflüssigkeit, dann müssen wir die 60 ungarischen Vorstellungen ebenso fleißig besuchen, wie die 80 deutschen, dann müssen wir den ungarischen Künstlern dieselben Sympathien, dasselbe Wohlwollen beweisen wie den deutschen.“ Zur Frage der Stabilisirung des ungarischen Theaters. In: *Pressburger Zeitung*, Ref. 50, s. 1-2.

⁵² Por. Die Zukunft des Pressburger Theaters. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 132, č. 106, 19. 4. 1895, s. 2. Ako expert v otázkach divadla sa spomína člen Divadelnej komisie Johann Batka, ktorý spolu s vrchným notárom Theodorom Brollym viedol rokovania s Temešvárom.

⁵³ Por. FEKETE, Ref. 30, s. 166-167. Rozhodnutie Temešváru rozsiahle komentoval denník *Pressburger Zeitung*, ktorý ukázal ťažkosti, s ktorými bojuje maďarský riaditeľ i počas výhodnejšej zimnej sezóny. Publikum v Temešvári tvorili naďalej obyvatelia hovoriaci po nemecky a keby prišlo k výmene sezón, nemal by maďarský riaditeľ šancu na prežitie. Por. Die Lösung der Theaterfrage. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 132, č. 134, 17. 5. 1895, s. 2.

ktorých názory prezentoval denník *Westungarischer Grenzbote*.⁵⁴ V denníku *Pressburger Zeitung* sa objavili niektoré operné kritiky z pera Johanna Batku, ktorý bol Raulovi inak veľmi naklonený. V predchádzajúcich sezónach chválou nikdy nešetril, tentokrát hodnotil niektoré predstavenia veľmi kriticky. Nepáčil sa mu výber členov umeleckého súboru, ani uvádzané opery. Taktiež pravidelne upozorňoval na malý počet členov orchestra, ktorý sa z neznámych príčin znížil na minimum. Subvencia pre Raula bola nakoniec odsúhlasená po opätovnom zasadaní Múnicipálneho výboru.

Ako hlavného režiséra angažoval Raul sólistu Josefa Becka (rodáka z Prešporka, známeho speváka, herca a režiséra pôsobiaceho v divadlách v Nemecku), ktorý sa staral o svojho otca Johanna Nepomuka Becka (dlhoročného člena viedenskej Hofoper), a preto zostal v Prešporku celú sezónu. Vďaka jeho výbornému spoluúčinkovaniu uviedol Raul nasledujúce opery: *Hans Heiling* (H. Marschner), *Rigoletto*, *Blúdiaci Holanďan*, *Fidelio*. K ďalším operám tejto sezóny patrili diela: *Das goldene Kreuz* (I. Brüll), *Waffenschmied von Worms* (A. Lortzing), *Hänsel und Gretel*, *Trubadúr*, *Čarostrelec*, *Komedianti*, *Sedliacka česť* a Smetanova *Predaná nevesta* v nemeckom preklade. Ako novinku sezóny uviedol Raul operu *Mignon* od A. Thomasa;⁵⁵ spoluúčinkovali hostia Josef Beck a Irma v. Spányik. Zo speváckych sólistov v tejto sezóne vynikla Minna Baviera a Heinrich Kiefer. Z činoherných noviniiek boli uvedené nasledujúce diela: komédia *Kollege Crampton* (G. Hauptmann), *Wohlthäter der Menschheit* (F. Philippi), *Bruder Martin* (K. Costa), *Ein Rabenvater* (H. Fischer – J. Jarno). Ako operetná novinka odznel *Probekuss* (K. Millöcker). Pri príležitosti schillerovských osláv naštudoval súbor jeho hru *Viliam Tell* a pri príležitosti výročia H. Laubeho hru *Die Karlsschüler*. Hostiami sezóny boli (okrem Josefa Becka a Army Spányik) viedenský herci Sonnethal, Tyrolt, Grengg, Büller, manželia Devrient a komik Seifertitz z Meiningenu, ktorý vystúpil v otváracom predstavení sezóny – fraške *Zwei Wappen* (O. Blumenthal – G. Kadelburg).⁵⁶

Obnovené uzavretie zmluvy o prenájme divadla priviedlo Raula opäť na jeseň do Prešporka. Čakala na neho siedma sezóna, ktorá sa začala 3. októbra 1896. Niektorí členovia jeho súboru, ktorí pôsobili počas leta v Karlových Varoch, nechceli podniknúť dlhú cestu do Prešporka a ďalšiu počas zimy do Temešváru. Raul bol preto nútený an-

⁵⁴ Denník *Westungarischer Grenzbote* uverejnil ku koncu nemeckej sezóny rozsiahly komentár, v ktorom obhajoval rozhodnutie Múnicipálneho výboru. Autor okrem iného spomenul, že subvenciu žiadal aj Krecsányi, ktorému bola odsúhlasená a zamietnutie Raulovej žiadosti považuje za generálne zamietnutie podpory nemeckého riaditeľa – bez ohľadu na osobu Raula. Taktiež konštatuje, že Raul uvažuje nad zmenou pôsobiska, pretože cestovanie do Temešváru uprostred zimy je pre neho nevýhodné. Por. MAUTHNER: Theaterdirektor und Stadtgemeinde. In: *Westungarischer Grenzbote*, roč. 25, č. 7990, 9. 1. 1896, s. 3-4. Nie je známe, či Raul o odchode z Prešporka skutočne uvažoval, autor komentára možno použil túto informáciu ako ďalší dôvod Raulovej – podľa autora očividne malej – snahy o dobrú úroveň divadla.

⁵⁵ O premiére *Mignon*, konajúcej sa zhodou okolností len niekoľko dní pred úmrtím A. Thomasa (13. 2. 1896), písali rozsiahlo obidva nemecké prešporské denníky. Autor kritiky vo *Westungarischer Grenzbote* okrem iného skonštatoval, že prvé uvedenie *Mignon* v Prešporku sa oneskorilo o dosť rokov (svetová premiéra sa konala v roku 1866), čo mohlo zapríčiniť vlažnú reakciu zo strany publika. Okrem rozsiahleho opisu deja sa v krátkosti zmienil o dobrých výkonoch sólistov Army v. Spányik a Josefa Becka. Por. MAUTHNER: *Mignon*. In: *Westungarischer Grenzbote*, roč. 25, č. 8010, 29. 1. 1896, s. 4-5.

⁵⁶ Por. DERRA: Neun Jahre Theaterdirektion Raul. Ein Abschnitt aus Pressburgs Theatergeschichte. III. In: *Pressburger Zeitung*, Ref. 48, s. 3.

gažovať nových členov na zabezpečenie sezóny v Mestskom divadle. Naopak, viacerí sólisti z minuloročnej sezóny sa do Prešporka vrátili, čo Raulovi umožnilo od začiatku uvádzanie novínok. Novým členom súboru sa stala druhá Raulova dcéra Jacqueline Raul, ktorá nahradila svoju sestru Rosu, opúšťajúcu súbor kvôli svadbe.⁵⁷ Jacqueline sa počas sezóny osvedčila ako talentovaná herečka, stvárnila hlavné postavy vo viacerých novinkách ako napríklad *Comtesse Guckerl*, *Die goldene Eva* (F. Schönthan – Koppel-Ellfeld), *Liebelei* (A. Schnitzler) a *Gebildete Menschen* (V. León). K ďalším činohrným novinkám sezóny patrili *Glück im Winkel* (H. Sudermann), *Dornenweg* (F. Philipi), *Die Athenerin* (L. Ebermann), *Die offizielle Frau* (J. Lehmann), z veselohier to bol *Un fil a la patte* (uvedené pod názvom *Fernand's Ehekontrakt*, G. Feydeau). V operetných predstaveniach sa predstavil prešporský rodák komik Albert Frankl, ktorý ich zároveň režíroval. Zaslúžil sa o uvedenie operiet *Hrdlička* (E. Taund, rodák z Prešporka), *Model* (F. Suppé), *Pumpmajor* (A. Neumann)⁵⁸ a *Waldmeister* (J. Strauss). Zo starších operiet boli uvedené napríklad *Krásna Helena* (J. Offenbach), *Netopier* a *Cigánsky barón* (J. Strauss). Z operných novínok to boli *Heimchen am Herd* (C. Goldmark) a *Evangelienmann* (W. Kienzl). K ďalším operným predstaveniam sezóny patrili *Fidelio* (L. van Beethoven), *Komedianti* (R. Leoncavallo), *Sedliacka časť* (P. Mascagni), *Faust* (Ch. Gounod), *Hans Heiling* (H. Marschner), *Predaná nevesta* (B. Smetana), *Hänsel und Gretel* (E. Humperdinck) a *Aida* (G. Verdi). O ich kvalitné nastudovania sa zaslúžila predovšetkým primadona Minna Baviera-Zichy a basista Alfred Schauer, ktorí po skončení sezóny odišli do divadla vo Frankfurte nad Mohanom. Ďalším odchádzajúcim sólistom bol tenorista Georg Ungar, ktorý pôsobil v Raulovom súbore druhú sezónu. Počas nej dostal ponuku z Dvornej opery vo Viedni.

V rámci hosťovaní sezóny vystúpila sólistka viedenskej Dvornej opery Louise von Ehrenstein, herečka viedenského Deutsches Volkstheater Sophie von Wachner a herec viedenského Hofburgtheater Bernhard Baumeister, hosťujúci v tradičnom predstavení na podporu dobročinných zariadení mesta Prešporok.⁵⁹ Priebeh Raulovej siedmej sezóny bol skutočne úspešný, pozitívne hodnotenie poskytol nielen denník *Pressburger Zeitung*, ale aj denník *Westungarischer Grenzboten*.⁶⁰ Posledné predstavenie sa konalo 31. januára 1897, po ňom odišiel Raul do Temešváru a odtiaľ do Karlových Varov.

Ôsmykrát začínal Raul sezónu v Prešporke 2. októbra 1897. Na post operného dirigenta získal mladého Bruna Waltera, ktorý si na svoje pôsobenie v Prešporke krátko spomenul

⁵⁷ Jacqueline Raul bola dcérou Raulovej manželky Kathariny Hoppé z prvého manželstva, Raul si ju pravdepodobne adoptoval. Por. LUDVOVÁ, Ref. 16, s. 432.

⁵⁸ Uvedenie operety *Pumpmajor* v Prešporke sa konalo niekoľko mesiacov po jej premiére vo Viedni (1. 11. 1896 – Theater in der Josefstadt).

⁵⁹ Por. DERRA: Neun Jahre Theaterdirektion Raul. Ein Abschnitt aus Pressburgs Theatergeschichte. IV. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 136, č. 42, 11. 2. 1899, s. 3-4.

⁶⁰ Por. MAUTHNER: Der Schluss der deutschen Theatersaison 1896/1897. In: *Westungarischer Grenzboten*, roč. 26, č. 8366, 2. 2. 1897, s. 4-5. Autor hodnotil výbornú sezónu a zároveň nezabudol pripomenúť, že posledným predstavením uvoľnila nemecká múza vládnuce právo domácej maďarskej. Zo správ vyplýva promaďarská orientácia tohto kritika. Je však zaujímavé, že meno Gustava Mauthnera sa neskôr spája s hosťovaním operného súboru českého Národného divadla z Brna pod vedením Františka Lacinu, ktorý prišiel do Prešporku v rokoch 1902 a 1905 práve vďaka Mauthnerovi.

vo svojej autobiografii.⁶¹ V orchestri z neznámych príčin klesol počet hráčov na 28, čo malo negatívny vplyv na operné predstavenia. Napriek tomu sa Raul snažil o časté uvádzanie opery, i keď viaceré novinky uviedol až ku koncu sezóny. Dôvodom bolo potrebné zohratie sa nových spevákov a speváčok, ktorých angažoval krátko pred začatím sezóny. Najväčší úspech zožala opera *Bohéma* od R. Leoncavalla, ktorú uviedli počas sezóny sedemkrát pred vypredaným divadlom. Ďalšou novinkou bola Bizetova opera *Djamileh*. Ako novonastudované dielo s novou inscenáciou bol uvedený Wagnerov *Lohengrin*, v ktorom účinkovala aj Irma v. Spányik, ktorá spievala svoju rolu v taliančine. Hlavnými predstaviteľmi boli tenorista Renardi, barytonisti Augustin Manoff a Carl Starka, ďalej subreta Mathilde Andersin a primadona Mila Kühnel.⁶² Okrem vymenovaných noviniiek bolo uvedené množstvo starších diel, ktorých hudobné nastudovanie Brunom Walterom nezostalo bez odzvy v novinách.⁶³

Z operetných noviniiek boli túto sezónu uvedené tri diela, a to: *Die Chansonette* (R. Dellinger), *Die Kosakin* (J. Brandl) a *Die kleinen Schäfchen* (L. Varney). Zo starších operiet mala najväčší úspech Suppého opereta *Model*, v ktorej hosťovala bývalá členka Raulovho súboru Betty Stojan. Pre réžiu činoherných predstavení angažoval Raul nového herca a režiséra Roberta Hartmanna, ktorý sa zaslúžil o uvedenie nasledujúcich noviniiek: *Potopený zvon* (G. Hartmann), *Renaissance* (F. Schönthan – F. Koppel-Ellfeld), *Helgás Hochzeit* (F. Schönthan), *Das grobe Hemd* (K. Weiss), *Das Opferlamm* (O. Walther – L. Stein) a *Hans Hucklebein* (O. Blumenthal – G. Kadelburg). Herecky

⁶¹ Vo svojej knihe spomína Walter na Prešporok nasledujúcimi slovami: „*Lehkou práci jsem v Bratislavě neměl. Orchester byl malý, měl kupříkladu jen dva hornisty, takže téměř ve všech velkých operách musil jsem přepracovávat instrumentaci, aby odpovídala našim možnostem.*“ WALTER, Bruno: *Téma s variacemi*. Praha : SHV, 1965, s. 120.

⁶² Obidve sólistky, predovšetkým však subretu Andersin, označil Mauthner vo svojej záverečnej kritike vo *Westungarischer Grenzboten* za umelkyne z minulých čias: „*Fr. Andersin hat sich stets recht gut bewährt. Doch auch sie ist keine moderne Sängerin. Das fortwährende süßliche Lächeln, gehört ebenfalls einer vergangenen Schule an. Heute heißt es nicht nur Stimme zu haben und singen zu können, heute muss man sich auch in den Geist der Partie hineinleben, das heißt es zur richtigen Zeit lächeln, zur rechten zeit diese oder jene Bewegung zu machen. Die Schablone ist tot.*“ MAUTHNER: Der Schluss der deutschen Theatersaison 1897–1898. In: *Westungarischer Grenzboten*, roč. 27, č. 8715, 1. 2. 1898, s. 4.

⁶³ V porovnaní so staromódnyimi speváčkami pôsobil dirigent Walter na Mauthnera nanajvýš moderne: „*Den größten Gegensatz zu den beiden Damen bildet Herr Walter, unser verfloßener Kapellmeister. Dieser noch sehr junge, unstrittig reich begabte junge Mann, ist schon nahezu h y p e r m o d e r n. In einem satyrischen Aufsätze über Direktor Mahler's Programm gibt der Kikeriki in seiner jüngsten Nummer ein Rezept für die neueste durchgeistigte Opernauffassung. Es lautet:*

piano = pianissimo

forte = fortissimo

lento = noch mehr lento

accelerando = noch mehr accelerando, etc.

Das ist auch das Rezept, nachdem Herr Walter die Oper dirigirt. Freilich besteht zwischen beiden Herren ein kleiner Unterschied. Dir. Mahler ist immer hin ein Meister in seinem Fache... Herr Walter aber ein blutjunger Anfänger, der sich noch nicht ganz seines Taktstockes zu bedienen versteht. Ein übereifriger Soldat, der während der Schlacht sein Schwert verliert! Nun, auch das überfeurige Blut des Herrn Walter wird sich beruhigen, er wird an Routine gewinnen und wird sich nach Jahren als gewigter, tüchtiger Musiker lächelnd, an seine Jugendtollheiten, an einer Oper Faust, die bis 11 und an einem Lohengrin der bis 11 Uhr währte, zurückerinnern.“ MAUTHNER: Der Schluss der deutschen Theatersaison 1897–1898. In: *Westungarischer Grenzboten*, Ref. 62, s. 4.

vynikla Raulova dcéra Jacqueline, ďalej Max Pollandt, Arthur Guttman, Carl Schroth a Richard Metzl. Zaujímavosťou sezóny bol balet *Künstlerlist*, v ktorom vystúpila primabalerína viedenskej Dvornej opery Sironi.

V rámci hosťovaní sa predstavil basista viedenskej Dvornej opery Wilhelm Hesch, Irma v. Spányik, komik z viedenského Raimundtheater Adolf Fröden, herec Adolf von Sonnenthal, herečka Adele Sandrock, taliansky herec Ermete Zacconi, Rudolf Tyrolt a manželia Max Devrien a Babette Devrient-Reinhold.⁶⁴ Ôsma Raulova sezóna v Prešporku sa skončila 31. januára 1898.

Deviatu sezónu zahájil Raul v Prešporku 1. októbra 1898. To, že je poslednou, vedel nielen Raul, ale i všetci obyvatelia. I keď sa malo o obnovení zmluvy rokovať až počas jesenných a zimných mesiacov, bolo už vopred jasné, že po skončení tejto sezóny dôjde k zmene spôsobu prenájmu divadla.⁶⁵ Táto situácia však nijako neovplyvňovala na jeho snahu o výborný priebeh sezóny, práve naopak. Chcel odísť z Prešporka s povestou svedomitého riaditeľa, preto sa usiloval o zostavenie kvalitného umeleckého súboru a zaujímavého programu. Podnietila ho k tomu aj výzva Divadelnej komisie, ktorá bola zverejnená ešte pred začatím sezóny.⁶⁶

Raul kládol v tejto sezóne dôraz na uvádzanie činohry, konkrétne klasických hier, pričom naštudovanie niektorých z nich si vyžadovalo skutočnú odvahu. Réžiu viedol opäť Robert Hartmann, z hercov vynikli nasledovní mužskí predstavitelia hlavných úloh: Alfred Rittig, Arthur Guttman, Oskar Beraun, Robert Garrison, Leo Grand a Albert Frankl. Zo ženských predstaviteľiek to bola Nielsine Genée, Martha Roiz a Alexandrine Reinhardt. K najúspešnejším predstaveniam patrilo kompletne naštudovanie Schillerovej *Wallensteinovskej trilógie*, ďalej jeho hier *Zbojníci* a *Mária Stuartová*. K ďalším uvedeným dielam patrili: *Ifigénia v Tauride* (J. W. Goethe),⁶⁷ *Benátsky kupec*, *Sen noci svätého Jánskej*, *Zimná rozprávka* (W. Shakespeare) a *Das Erbe* (F. Philippi). Ako novinky sezóny súbor uviedol veselohry *Hofgunst* (T. von Trotha), *Im weißen Rössl* (O. Blumenthal – G.

⁶⁴ Por. DERRA: Neun Jahre Theaterdirektion Raul. Ein Abschnitt aus Pressburgs Theatergeschichte. IV. In: *Pressburger Zeitung*, Ref. 59, s. 3-4.

⁶⁵ Členovia Toldyho kruhu na jeseň roku 1898 opätovne zaslali Municipálnemu výboru žiadosť o stabilizáciu maďarského divadla. V prípade, že by prišlo k výmene sezón, o ktoré sa všemožne usilovali, musel by nemecký riaditeľ mať v prenájme iné divadlo, zabezpečujúce mu dostatočný príjem počas zimy. Inak nemohol bez straty odohrať málo výnosné jarne a letné mesiace v Prešporku. Raul túto možnosť nemal a ani sa o jej nadobudnutie neusiloval, pretože tlak postupujúcej maďarizácie bol pre neho neúnosný. I keď sa nakoniec odsúhlasilo iné riešenie divadelnej prevádzky, Raul sa o divadlo už neuchádzal.

⁶⁶ Výzva obsahovala predovšetkým želania publika, ktoré Divadelná komisia tlmočila priamo riaditeľovi. Medzi iným to bola požiadavka na uvádzanie novínok už počas, a nie na záver sezóny. Ďalej komisia žiadala obmedziť predstavenia za zvýšené vstupné, ktoré Raul vypisoval v prípade hosťovania známych umelcov. Niektorí návštevníci divadla si dokonca želali, aby Raul uviedol viaceré známe diela maďarských autorov, čo však podľa *Pressburger Zeitung* bolo zbytočné, pretože počas maďarskej sezóny ich Krecsányi uvádzal v dobrom obsadení. Por. Zur kommenden Theatersaison. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 135, č. 265, 27. 9. 1898, s. 2.

⁶⁷ Naštudovanie tohto diela považoval autor kritiky za skutočný hrdinský čin a jeho uvedenie označil za viac než vydarené. Pri premiére diela bolo divadlo vypredané, publikum s nadšením sledovalo výkony hercov, ktorí nielen stvárňovali dané roly, ale snažili sa preniknúť do podstaty Goethého majstrovského diela. Por. MAIER: Iphigenia auf Tauris. In: *Westungarischer Grenzboten*, roč. 27, č. 8981, 5. 11. 1898, s. 4-5.

Kadelburg, uvedené desaťkrát pred vypredaným divadlom), *Logenbrüder* (C. Laufs – C. Kaatz), komédie *Untreu* (O. von Eisenschitz), *Mathias Gollinger* (O. Blumenthal – M. Bernstein) a ľudovú hru *Das leichte Tuch* od prešporského autora Karla Slobodu.⁶⁸

Z operetných noviniiek boli v tejto sezóne ako najúspešnejšie uvedené nasledujúce diela: *Nordlicht* (K. Millöcker), *Der Schwiegerpapa* (A. Strasser) a *Gejša* (S. Jones). K najlepším hlavným predstaviteľom patrili tenorista Adolf Pauli, spevák a komik Adolf Kühns, speváčky Julie Hutter a Nora Derai, subreta Milla Barry a dlhoročná členka Raulovho súboru Mathilde Dudek. Z operných noviniiek boli naštudované dve diela, a to *Der Streik der Schmiede* od M. J. Beera a *Griseldis* (G. Cottrau). Zo starších diel uviedli opery: *Tannhäuser*, *Blúdiaci Holanďan*, *Faust*, *Aida*, *La Traviata*, *Trubadúr*, *Rigoletto*, *Sedliacka češť*, *Komedianti*, *Norma*, *Čarostrelec*, *Čarovná flauta*, *Das Nachtlager von Granada* a *Cár a tesár*. Z operných sólistov vynikol Jost Dworsky, Wilhelm Tauber, August Manoff a Carl Starke, zo ženských predstaviteľiek to bola Rosa Duce, Rosa Fried, Margit Delai, Olga Marker a Rosa Hamburger. V rámci hostovaní vystúpil v tejto sezóne spevák Garisson, Jacqueline Raul (z mníchovského Gärtnerplatz-Theater), Helene Odilon, Bernhard Baumeister, Felix Schweighofer a Georg Engels.⁶⁹

Ako posledné predstavenie sezóny, ktoré sa konalo 31. januára 1899, bola uvedená opera *Les dragons de Villars* (L. A. Maillar), po nej sa publikum poďakovalo riaditeľovi Raulovi za snahu, s ktorou viedol deväť rokov nemeckú sezónu v Prešporku.⁷⁰ Po skončení sezóny sa poslednýkrát odobral do Temešváru, kde odohral v tamojšom divadle posledné nemecké predstavenia vôbec. Temešvár rozhodol o ich úplnom zrušení a od nového roka prenajal svoje divadlo na celú sezónu maďarskému riaditeľovi.

I keď sa nemecké predstavenia mali v Mestskom divadle konať i naďalej, Raulovým odchodom sa skončilo obdobie kvantitatívnej prevahy nemeckého divadla v Prešporku.⁷¹ Neskoršie pôsobenie nemeckého riaditeľa Paula Blasela od roku 1902 bolo

⁶⁸ Spisovateľ Karl Sloboda patrili medzi známych domácich autorov a kritikov. Povoláním bol úradníkom 1. Sparkasse, okrem ľudovej hry *Das leichte Tuch* napísal diela *Das ewige Krieg* a *Die neuen Pharisäern*. Uvedenie jeho komédie *Der kleine Herrgott* vo Viedni v roku 1910 pozitívne hodnotili tak prešporské, ako aj viedenské denníky. Ďalším úspechom bolo uvedenie jeho komédie *Am Teetisch* v drážďanskom kráľovskom divadle v roku 1916.

⁶⁹ Por. DERRA: Neun Jahre Theaterdirektion Raul. Ein Abschnitt aus Pressburgs Theatergeschichte. V. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 136, č. 43, 12. 2. 1899, s. 4-5.

⁷⁰ „Kurz gesagt, Direktor Raul hat den vorzüglichen Ruf, welchen das Pressburger Stadttheater von jeher genoss, in jeder Beziehung aufrecht erhalten, ja im Vergleiche zu seinen unmittelbaren Vorgängern noch um ein Bedeutendes erhoben. Man darf es daher nur bedauern, dass es ihm nicht vergönnt gewesen ist, das neue Theater wenigstens noch durch einige Jahre zu führen.“ DERRA: Neun Jahre Theaterdirektion Raul. Ein Abschnitt aus Pressburgs Theatergeschichte. V. In: *Pressburger Zeitung*, Ref. 69, s. 4.

⁷¹ Výraz kvantitatívna prevaha je tu použitý v zmysle počtu pridelených mesiacov pre nemecké predstavenia v Mestskom divadle. Čo sa však týka morálnej prevahy, patrilo nemeckému divadlu vďaka stálemu publiku hovoriacemu po nemecky prvenstvo i naďalej. Pôsobenie riaditeľa Paula Blasela po roku 1902 malo iný charakter z dôvodu meniacich sa spoločensko-politických okolností, avšak aj napriek eliminácii počtu nemeckých predstavení po roku 1910 a ich preložení na nevýhodné letné mesiace, bola ich návštevnosť, a predovšetkým obľúbenosť u publika v porovnaní s maďarskými vyššia. Por. LASLAVÍKOVÁ, Jana: Im Brennpunkt: Das Städtische Theater in Pressburg 1886 – 1920. In: *Musiktheater in Raum und Zeit. Beiträge zur Geschichte der Theaterpraxis in Mitteleuropa in 19. und 20. Jahrhundert*. Ed. Vladimír Zvara. Bratislava : Asociácia Corpus in Zusammenarbeit mit NM Code, 2015, s. 59-87.

poznačené maďarizáciou mesta. Raulovým maďarským kolegom bol počas celej jeho prítomnosti riaditeľ Ignác Krecsányi. V Prešporoku pôsobil už dva roky pred ním a z mesta odišiel zároveň s ním, t. j. po jedenástich rokoch.

Ignác Krecsányi

Ignác Krecsányi (1. apríl 1844 – 13. december 1923) bol jedným z najznámejších maďarských provinčných riaditeľov pôsobiacich v Uhorsku na prelome 19. a 20. storočia. Narodil sa v meste Margitta v Bihárskej župe. K herectvu sa dostal v roku 1863 účinkovaním v budínskom Ľudovom divadle (Népszínház) v súbore riaditeľa Györgya Molnára ako zborový spevák, neskôr ako predstaviteľ milovníckych rolí. V roku 1867 prerušil hereckú činnosť a stal sa zamestnancom tlačiarenskej akciovej spoločnosti *Athenaeum* (robil korektúry a revízie textov) a neskôr spolupracovníkom budínskych novín *Fővárosi Lapok*. To bol začiatok jeho bohatej literárnej činnosti, ktorej sa venoval po celý život. V roku 1873 si založil vlastnú divadelnú spoločnosť, s ktorou začal pôsobiť v Kecskeméte. Tu sa zoznámil so svojou manželkou Veron Kiss, operetnou speváčkou v jeho súbore. So súborom prešiel mnoho divadiel v uhorských mestách ako napríklad Szatmár, Sihot, Sátoraljaújhely, Sárospatak, Miškovec, Szabadka, Košice, Debrecín. V roku 1883 sa vrátil do hlavného mesta, kde 9. júna 1883 otvoril letnú Arénu (*Budai színpör*). Odvtedy si ju prenajímal počas letných mesiacov takmer bez výnimky až do skončenia riaditeľskej činnosti v roku 1913. Počas zimnej sezóny uzatváral zmluvu spravidla s dvoma mestami, pričom niektoré z nich mali prevažne obyvateľstvo hovoriace po nemecky. Najprv to bol Arad, ďalej Temešvár a Prešporok, potom Segedín, Rijeka (v tamomšom divadle pôsobil ako prvý maďarský riaditeľ vôbec) a Trieste. Najdlhšie však pôsobil v mestskom divadle v Temešvári, kde strávil okrem trojročnej prestávky spolu 23 rokov. V jeho súbore sa vystriedalo množstvo budúcich známych hercov a spevákov, ako napríklad Vilma Medgyaszay, Imre Pethes, Béla Környei, Sándor Somló a Lajos S. Rózsa. Posledné predstavenie odohral 3. augusta 1913 v budínskej Aréne, potom odišiel do dôchodku. Dlhé roky bol aktívnym členom Maďarského štátneho združenia hercov (*Országos Magyar Színészegyesület és Nyugdíjintézet*), ktoré ho 17. marca 1914 menovalo svojim čestným členom. Pri príležitosti päťdesiateho výročia svojho riaditeľského pôsobenia, 18. augusta 1923, sa dočkal veľkej oslavy v hlavnom meste, štyri mesiace nato, 13. decembra 1923, zomrel.⁷²

Pokiaľ ide o jeho literárnu činnosť, pôsobil ako redaktor maďarského divadelného almanachu *Színházi Naptár*, publikácie *Thália Emléklap* [Pamätň listy Tália], ďalej písal do časopisov *Színpad* [Javisko], *Színészeti Közlöny* [Divadelný spravodaj], *Színészek lapja* [Herecké listy] a vo všetkých svojich pôsobiskách pravidelne prispieval do tamojších novín krátkymi fejtónmi a poviedkami.⁷³ Okrem toho napísal knihu spomienok *Régi dol-*

⁷² Por. *Színművészeti lexikon. A színjátás és drámairodalom enciklopédiája. III.* (zost. Aladár Schöpflin). Budapest : Az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1931, s. 54-55.

⁷³ V Prešporoku prispieval Krecsányi od roku 1890 pravidelne do denníka *Nyugatmagyarország hiradó*. Boli to zväčša krátke fejtóny zo života umelcov. Okrem neho zasielal do tohto denníka krátke fejtóny aj herec Imre Pintér, člen Krecsányiho spoločnosti, pôsobiaci v Prešporoku v rokoch 1893 – 1895.

gok régi színházról [Staré veci o starom divadle] (Temešvár, 1914), ďalej *Huszonhárom esztendő* [Dvadsaťtri rokov], v ktorej opisuje svoju činnosť v Temešvári a *Budai nyári színház* [Budínske letné divadlo], dokumentujúc svoje tridsaťročné pôsobenie v budínskom letnom divadle. Je autorom hry *Strikeoljuk-e vagy ne...* [Štrajkujme, a či nie...?].

Pohľad na Krecsányiho prácu ukazuje, že jeho celoživotným úsilím bolo udomácnenie maďarského divadelného umenia v celom Uhorsku. Na to použil všetky materiálne a umelecké prostriedky. Vytrvalou činnosťou tak v hlavnom meste, kde počas jeho pôsobenia v budínskej letnej Aréne prevažovalo nemecké obyvateľstvo, ako aj mimo neho bojoval o získanie publika. A to bez ohľadu na to, či hovorilo po maďarsky alebo po nemecky. Snažil sa o uvádzanie dobre naštudovaných diel maďarských autorov. Mnohí jeho súčasníci ho považovali za jedného z najvytrvalejších uskutočňovateľov tejto myšlienky, ktorá ho stála nemalé úsilie. Často poskytoval zľavy, nemajetným obyvateľom dokonca ponúkal možnosť zúčastňovať sa predstavení zdarma. Za jeho dlhoročnú riaditeľskú činnosť sa mu dostalo patričného ocenenia zo strany umeleckých osobností a vysokých predstaviteľov politického života.⁷⁴ Zároveň mu každé mesto, v ktorom si prenajal divadlo, poskytlo (v rámci svojich možností) čo najvyššiu subvenciu.

Krecsányiho pôsobenie v Prešporku je neodmysliteľne spojené s Temešvárom, ktorý po celý čas predstavoval jeho hmotnú i morálnu podporu.⁷⁵ Prvú zmluvu o prenájme temešvárskeho divadla podpísal 27. februára 1888, keď sa končila jeho zmluva s Aradom. Zároveň sa zaviazal k odohratiu maďarských predstavení v Prešporku v mesiacoch február, marec a apríl. Jeho prvá sezóna v Temešvári sa začala 1. októbra 1888. Ponúkaný repertoár pozostával z operiet (od maďarských, ale aj rakúskych, nemeckých a francúzskych autorov), frašiek, ľudových hier (od prevažne maďarských autorov), klasických hier, veselohier a tragédií. Návštevnosť divadla bola dobrá. Veľkým úspechom sezóny bolo uvedenie Madáchovej *Tragédie človeka*, ktorá sa hrala spolu jedenásťkrát.⁷⁶

Po skončení sezóny v Temešvári otvoril Krecsányi 16. februára 1889 svoju prvú maďarskú sezónu v Prešporku.⁷⁷ Ako otváracie predstavenie uviedol veselohru

⁷⁴ V roku 1908 oslavoval Krecsányi na konci sezóny v budínskej Aréne 35. výročie riaditeľskej činnosti. Po skončení predstavenia mu na javisku blahoželal ako prvý gróf Andor Festetics, štátny divadelný inšpektor. Odovzdal mu blahoželanie od grófa Alberta Apponyiho, ministra pre náboženstvo a vzdelávanie, ako aj štátneho tajomníka Viktora Molnára. Por. FEKETE, Ref. 30, s. 193.

⁷⁵ Získanie objektívnych informácií o dlhoročnom pôsobení Ignácza Krecsányiho v Prešporku je na rozdiel od spoľahlivých informácií o E. Raulovi značne problematické. Nemecky písaná tlač síce uverejňovala kritiky na jeho predstavenia, ako aj niektoré informácie o súbore, avšak súhrny sezón nezostavovala. Niektoré informácie poskytuje denník *Pozsonyivivideki lapok* a neskôr denník *Nyugatmagyarországi híradó*. Keďže však obidva denníky boli podporovateľmi maďarského divadla, prevažuje v ich článkoch jednostranný pohľad na umeleckú kvalitu Krecsányiho súboru, s výnimkou občasných ostrých kritik na niektoré predstavenia. Niekoľko cenných informácií obsahujú už spomínané publikácie o temešvárskom divadle, podrobne opisujúce priebeh celého tamojšieho Krecsányiho pôsobenia.

⁷⁶ Por. FEKETE, Ref. 30, s. 153.

⁷⁷ Denník *Pozsonyivivideki lapok* zverejnil dlhý článok na uvítanie Krecsányiho spoločnosti v Prešporku. Po negatívnych skúsenostiach s riaditeľom Mosonyim vkladali podporovatelia maďarského divadla do nového riaditeľa veľké nádeje. Ako bolo známe, Krecsányi pôsobil v mestách, ktoré mali prevažne obyvateľstvo hovoriace po nemecky (Temešvár a Budín) a mal preto skúsenosti s prekonávaním ťažkostí. „*Budán és Temesvárott Krecsányi erélyje, tapintatosága, a áldozatkészsé-ge megszilárdította a magyar színház ingatag alapját, melyre biztosan építhet a jövőben. Erősen*

A *csók* (L. Dóczy). Krecsányiho umelecký súbor mal 27 sólových členov (16 mužov a 11 žien).⁷⁸ Jeho repertoár tvorili prevažne maďarské ľudové hry so spevom a tancom,⁷⁹ ako napríklad *A piros bugyelláris* (F. Csepreghy), *A falu rossza* (autor textu E. Tóth, autor hudby G. Erkel), *Közsa Jutka* (autor textu S. Lukácsy, autor hudby E. Erkel), *A cigány* (autor textu E. Szigligeti, autor hudby E. Erkel), *A dezentor* (autor textu V. Rákosi, autor hudby J. Konti), *Az ingenélők* (autor textu P. Vidor, autori hudby E. Szentirmai – L. Serly).⁸⁰ Ďalej uviedol veselohru *Az utolsó szerelem* (L. Dóczy) a hru *Széchy Mária* od toho istého autora. Z nemaďarských činoherných diel bola uvedená napríklad dráma *Vlast* (V. Sardou), komédie *Francillon* (A. Dumas ml.), *Ein Tropfen Gift* (O. Blumenthal), veselohry *La souris* (E. Pailleron), *Divorçons!* (V. Sardou – E. Najac) a v rámci nedefinovaných popoludňajších predstavení dokonca fraška *Der böse Geist Lumpacivagabundus* od Nestroya, samozrejme v maďarskom preklade pod názvom *Lumpaczius Vagabundus*.⁸¹ K najlepším hercom Krecsányiho súboru patrili Sándor Somló,⁸² medzi herečkami vynikla Piroska Kalmár.

Čo sa týka operetných predstavení, z maďarských autorov zazneli nasledujúce diela: J. Konti: *A királyfogás*,⁸³ *A suhanc*, S. Bátor – B. Hegyi: *Uff király*. Z ďalších operetných

hiszszük hogy ez Pozsonyban is sikerüli fog. Ha van színigazgató, a ki erre képes – s a mi meggyőződéssünk az, hogy van, – úgy Krecsányi Ignác az.“ EXNER, Kornél: Isten hozott!. In: *Pozsonyvidéki lapok*, roč. 17, č. 33, 15. 12. 1889, s. 1.

⁷⁸ Po celý čas jeho prítomnosti v Prešporku mal jeho súbor menej členov ako súbor jeho nemeckého kolegu. V rokoch 1893/1894 – 1895/1896 uvádza síce maďarský divadelný kalendár vyšší počet členov, avšak neevduje zboristov, z čoho možno predpokladať, že medzi sólistami sú zahrnutí aj niektorí členovia zboru. Por. *Színészek naptára és évkönyve*. Budapest : Országos Magyar Színészegyesület 1894, s. 77; *Színészek naptára és évkönyve*. Budapest : Országos Magyar Színészegyesület 1895, s. 126-127; *Színészek naptára és évkönyve*. Budapest : Országos Magyar Színészegyesület 1896, s. 172.

⁷⁹ Ľudové hry mali komický charakter a ich uvádzanie nebolo náhodné. Krecsányi poznal dobre vkus prešporského publika, ktoré malo v obľube komické diela viedenských autorov Nestroya a Raimunda. Avšak maďarskí autori boli pre Prešporčanov cudzí a obsah ich diel mal podľa kritiky často eklektický charakter. Por. Theater vom Sonntag. In: *Westungarischer Grenzboten*, roč. 18, č. 5595, 18. 3. 1889, s. 3.

⁸⁰ Členkami umeleckého súboru boli dve dobré tanečnice – sestry Litzenmayerové (Sidonie a Leopoldine), ktoré stvárňovali všetky tanečné čísla v uvádzaných dielach, predovšetkým vo vymenovaných ľudových hrách.

⁸¹ „Die gestrige Nachmittagsvorstellung brachte dem kaum halbvollen Haus den magyarisirten Lumpacivagabundus. Ohne uns auf die Entscheidung dessen einzulassen, ob und wieviel die Manen Nestroy's und die ungarische Bühnenliteratur durch die Uebertragung dieses mit dem Wiener Volksgeiste so eng verwachsenen Stückes gewonnen, sei bloß konstatiert, dass sich ein Theil des Publikums stellenweise recht wohl amüsirte und seiner Heiterkeit bisweilen geräuschvollen Ausdruck verlieh. Die im Ganzen ziemlich matte Darstellung rettete die andere Hälfte der Zuschauer nur zeitweilig vor dem Gähnen.“ Theater vom Sonntag. In: *Westungarischer Grenzboten*, roč. 18, č. 5595, 18. 3. 1889, s. 3. Uvedenie Nestroya počas nemeckej sezóny malo vždy zaistený úspech, aj pri viacnásobnom opakovaní bola návštevnosť veľmi dobrá.

⁸² Sándor Somló pôsobil v Krecsányiho spoločnosti spolu so svojou manželkou Vilmou Vadnay. Neskôr odišiel do Budapešti, kde bol v prvom desaťročí 20. storočia riaditeľom Národného divadla. S Krecsányim mal veľmi priateľský vzťah, o čom svedčí aj bohatá korešpondencia medzi nimi. Časť z nej je uložená v Széchenyiho štátnej knižnici v Oddelení rukopisov.

⁸³ Opereta *A királyfogás* našla dobrý ohlas u prešporského publika, divadlo malo dobrú návštevnosť. Kritika uverejnená vo *Westungarischer Grenzboten* síce hodnotila dielo ako priemernú kompozíciu, avšak výkony jednotlivých umelcov boli presvedčivé, čo dopomohlo k celkovému dobrému dojmu z predstavenia. Por. Városi színház. In: *Westungarischer Grenzboten*, roč. 18, č. 5577,

predstavení to boli napríklad *Boccaccio* (F. Suppé), *Mam'zelle Nitouche* (F. R. Hervé), *Turíce vo Florencii* (autorom hudby bol prešporský rodák A. Czibulka), *Giroflé–Giroflá* (Ch. Lecocq),⁸⁴ *Cigánsky barón* (J. Strauss), *Malý vojvoda* (Ch. Lecocq), *Námorný kadet* (R. Genée), *Rip van Winkle* (R. Planquette), *Mikádo* (A. Sullivan), *Žobravý študent* (K. Millöcker), *Cornevillské zvonky* (R. Planquette). Operné predstavenia, ktoré mali spravidla najvyššiu návštevnosť, Krecsányi neuvádzal, pretože to bola povinnosť nemeckého riaditeľa a okrem toho mu v súbore chýbali operní sólisti. O to viac sa snažil o dobrú kvalitu operetných predstavení, pri ktorých nikdy nechýbali výpravné kostýmy a dekorácie. K najlepším operetným predstaviteľom patrili sólistky Vilma Vadnay, Boriska Frank, Veron Kiss-Krecsányi a sólisti Elemér Zajonghy, Mihály Kiss (brat Krecsányiho manželky), Mátyás Nyilassi a Adolf Tollagi – obidvaja operetní komici.

Zaujímavým predstavením sezóny bola tragédia *Gorgo* od Sándora Somló. Ku koncu sezóny bolo spolu šesťkrát uvedené dielo Imreho Madácha *Tragédia človeka*, autorom hudby bol Gyula Erkel. Na výročie marcovej revolúcie 15. marca sa konalo slávnostné predstavenie, ktorého program pozostával z recitácie básne Sándora Petőfiho *Talpra magyar!* [Povstaň, Maďar!], živého obrazu na motívy udalostí z roku 1848 a uvedenia historickej drámy *II-dik Rákóczi Ferenc fogsága* [Zajatie Ferencza Rákoczého II., Ede Szigligeti]. Krecsányi si na dôstojnom priebehu slávnostného večera dal záležať, nešetril úsilím, ani finančnými prostriedkami. Odmenou mu boli nadšené prejavy prítomného publika, ako aj dobrý výnos zo vstupného.⁸⁵

28. 2. 1889, s. 5. Kritika v denníku *Pozsonyividéki lapok* zase ocenila tanečné čísla v podaní sestier Litzenmayer, ktoré sú podľa slov autora pre publikum zaujímavejšie ako nemotorné poskakovanie detí zo súboru riaditeľa Kmentta. Por. Színház. In: *Pozsonyividéki lapok*, roč. 17, č. 42, 28. 2. 1889, s. 4.

⁸⁴ Opereta *Giroflé–Giroflá* bola v Prešporku všeobecne známa a publikum malo presné predstavy o jej uvedení. Vkus publika formovali viedenské divadlá, ktoré tvorili referenčný bod pre uvádzanie operety v Prešporku. Kritika v denníku *Westungarischer Grenzboten*, uverejnená spolu s kritikou na operetu *A királyfogás* mala značne negatívny charakter a nepriaznivo komentovala výkony hlavných predstaviteľov: „Herr Tollagi als Alcarazas war nichts weniger als gut. Er zwang sich komisch zu sein und wusste seine Rolle nicht auszubeuten. Herr Zajonghy spielt und singt den Marasquin nach seiner Art, jedoch nicht nach unserem Geschmack. Die Geschwister Litzenmayer als Pedro und Paquita, füllten ihren Platz brav aus.“ Városi színház. In: *Westungarischer Grenzboten*, roč. 18, č. 5577, 28. 2. 1889, s. 4.

⁸⁵ Atmosféru večera opisuje denník *Westungarischer Grenzboten* nasledujúcimi slovami: „Die gestrige Festvorstellung nahm einen derartigen Verlauf, dass sie unbedingt als ein Ereignis in unserem lokalen Leben zu bezeichnen ist und von den Besuchen derselben nicht wohl so bald vergessen werden dürfte. Seitdem unser neues Theater seinen Pforten öffnete, konnte man keine so vielen und lärmenden Beifallsbezeugungen an einem Abende vernehmen wie gestern.[...] Wir wollen daher auch diesmal nicht mit der Sonde des Kritikers das gebotene untersuchen und neben Anerkennung des wahrhaft guten die Schwächen und Fehler bloßlegen, sondern uns mit der großen Allgemeinheit freuen und mit ihm den Jubel einstimmen, der ganz besonders von den Lippen unserer begeisterten, von den edelsten und reinsten Gefühlen der Vaterlandsliebe durchdrungenen Jugend, erscholl.“ FABRICIUS: Die Festvorstellung. In: *Westungarischer Grenzboten*, roč. 18, č. 5593, 16. 3. 1889, s. 5. Slávnostné predstavenie v divadle bolo skutočne veľkolepé, plné efektov, ktoré zakryli aj slabšiu úroveň umeleckých výkonov. Po dlhom čase bolo divadlo úplne vypredané a Krecsányiho snaha bohato ocenená nadšeným publikom, predovšetkým z radov študentov. Pri zobrazení udalostí z roku 1848 bolo na javisku viac než 100 účinkujúcich, na záver zaznela hymna. Denník *Pozsonyividéki lapok* opísal nadšenie obyvateľstva menej patetickým spôsobom, vyzdvihol však výkony umelcov a dobré naštudovanie hry. Por. Diszelóadás márczius 15-én. In: *Pozsonyividéki lapok*, roč. 17, č. 54, 17. 3. 1889, s. 5. Slávnostné predstavenie sa konalo aj v ďalších rokoch,

Čo sa týka hostovaní, Krecsányi sa – podobne ako jeho nemecký kolega – snažil o pozývanie známych sólistov (logicky) z Budapešti, avšak ich popularita sa nedala porovnať s obľúbenosťou viedenských umelcov u prešporského publika. Počas sezóny vystúpila napríklad herečka Kornélia Prielle, speváčka Sarolta Krecsányi – sestra Krecsányiho a speváčka Ilka Pálmay. Maďarské predstavenia sa skončili 20. mája 1889, potom Krecsányi odišiel do hlavného mesta, kde mal na celé leto prenajatú budínsku Arénu.

Reakcie prešporskej tlače na prvú Krecsányiho sezónu v Prešporke boli opatrné a nejednoznačné. Maďarský denník *Pozsonyividéki lapok* sa snažil o uverejňovanie pozitívnych kritik počas celej Krecsányiho prítomnosti, i keď musel niekedy konštatovať, že naštudovaniu niektorých predstavení sa venovalo málo času. Nemecky písané denníky *Pressburger Zeitung* a *Westungarischer Grenzbote* uverejnili viaceré správy o slabých členoch Krecsányiho súboru, avšak ostrej kritike sa vyhýbali. Naopak, vyzývali prešporských obyvateľov k návštevnosti divadla a podpore maďarskej spoločnosti.

Keďže predstavenia mali omnoho vyššiu úroveň ako počas predchádzajúcich maďarských sezón, dala by sa očakávať lepšia návštevnosť. Avšak publikum hovoriace po nemecky nerozumelo maďarskému jazyku, čo odrádzalo mnohých stálych návštevníkov od účasti na predstaveniach. Ich obľúbeným druhom boli frašky a veselohry, kde bez porozumenia textu návšteva divadla strácala zmysel. Ďalej Krecsányi uvádzal maďarských autorov, ktorí boli pre Prešporčanov neznámi. Diela nemeckých, rakúskych a francúzskych autorov poznali z nemeckej sezóny, keď sa hrali v lepšom naštudovaní, a predovšetkým v rodnej reči. Preto návšteva týchto predstavení v maďarčine nebola pre Prešporčanov zaujímavá. Výnimku tvorili operetné predstavenia, na ktoré sa prišli pozrieť obyvatelia hovoriaci tak po nemecky, ako aj po maďarsky. Krecsányi s ťažkosťami počítal, pretože vedel, kto tvorí stále publikum. Usiloval sa o získanie si návštevníkov znížením vstupného na niektoré miesta v divadle. Avšak výsledok jeho snahy bol minimálny. Predstavenia sa často konali pred poloprázdnym hľadiskom a Krecsányi odohral sezónu bez straty len vďaka finančnej podpore z Temešváru.

So slabým úspechom maďarskej sezóny boli nespokojní hlavne podporovatelia maďarského divadla v Prešporke. Spolok Toldyho kruh pomohol riaditeľovi Krecsányimu na začiatku sezóny finančným príspevkom a zakúpením abonentiek pre svojich členov, avšak táto pomoc sa na konci sezóny ukázala ako málo účinná. Navrhovali preto založiť spolok na podporu maďarského divadla, ale na uskutočnenie tejto myšlienky im chýbala podpora zo strany prešporského obyvateľstva. Preto sa Krecsányi musel uspokojiť so subvenciou z Temešváru.

Po druhýkrát prišiel Krecsányi do Prešporka už 21. septembra 1889, aby odohral so svojim súborom šesť maďarských predstavení. Po ich skončení odišiel do Temešváru, kde 5. októbra otvoril svoju druhú sezónu. Po minuloročnom úspechu bol denne konfrontovaný s prázdnyim divadlom, mal však za sebou úspešné leto v Budíne a Temešvár mu poskytol bohatú subvenciu. Preto mohol všetkým členom umeleckého sú-

program bol veľmi podobný. Spravidla zahrňoval báseň *Talpra magyar!*, živý obraz pripomínajúci udalosti z roku 1848 a uvedenie historického diela od niektorého zo známych maďarských autorov.

boru riadne vyplácať gáže. Do Prešporka prišiel znovu 1. februára 1890, keď vystriedal odchádzajúceho riaditeľa Kmentta, ktorému sa končila zmluva.⁸⁶

Umelecký priebeh druhej Krecsányiho sezóny bol podobný tej prvej. Repertoár opäť tvorili maďarské ľudové hry so spevom a tancom (*Náni* – autor textu Aurél Follinus, člen Krecsányiho spoločnosti, autor hudby F. Erkel; novinka sezóny *A kondorosi szép csáplárné* – autor Antal Deréky, *A Ripacsos Pista dolmánya* – autor textu J. Rákosi, autor hudby G. Erkel), operety (novinka sezóny *A titkos csók* – autor textu S. Lukácsy, autori hudby S. Bátor a B. Hegyi), fraška *Tyukodi Lőrincz és familiája Budapesten* (novinka sezóny, G. Rónaszéky) a ďalšie. Hostom sezóny bola okrem iných opäť Krecsányiho sestra Sarolta, herečka budapeštianskeho Národného divadla (Nemzeti Színház).

Pri príležitosti osláv národného sviatku sa 15. marca opäť konalo slávnostné predstavenie v divadle. Predchádzala mu dôležitá udalosť, a to založenie Spolku na podporu maďarského divadla (*Magyar szinpártoló-egyesület*). Pri jeho zrode stál nový prešporský župan gróf Zichy (menovaný do funkcie deväť mesiacov predtým), ktorý na 13. marca zvolal stretnutie všetkých tých, ktorí sa akýmkoľvek spôsobom chceli podieľať na jeho podpore.⁸⁷ Cieľom založenia spolku bolo zabezpečenie dobrého priebehu maďarských sezón prostredníctvom konkrétnej finančnej podpory, ktorá mala uľahčiť stabilizáciu maďarského divadla v meste.⁸⁸ Krecsányi svoje predstavenia ukončil 2. apríla.

Nasledujúca sezóna (trvala od 22. 1. do 26. 3. 1891) sa vyznačovala viacerými zmenami, ktoré určili smerovanie ďalšieho Krecsányiho pôsobenia v Prešporku. Príchod nemeckého riaditeľa Raula, ktorý si kvalitnými predstaveniami rýchlo získal priazeň publika, mal vplyv aj na repertoár ponúkaný v rámci maďarskej sezóny. Krecsányi sa snažil o zvýšenie jeho úrovne, preto okrem ľudových hier, frašiek a operiet zaradil do programu viaceré známe činoherné diela, ako napríklad tragédie *Richard III.*, *Hamlet*, *Othello*, *Romeo a Júlia* (W. Shakespeare) a *Panna Orleánska* (F. Schiller). Pokúsil sa aj o naštudovanie viacerých operných diel, avšak ich uvádzanie bolo vzhľadom na nedostatok speváckych sólistov v jeho súbore spojené s mnohými ťažkosťami. Kritika hodnotila jeho snahu pozitívne, i keď skonštatovala, že toto úsilie nevyústilo do viditeľného výsledku.

⁸⁶ Por. Zur Theaterfrage. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 127, č. 8, 9. 1. 1890, s. 2-3.

⁸⁷ Boli to predovšetkým zástupcovia mestských spolkov Kasíno (Kasino), Toldyho kruh (Toldy-kör), Maďarský kruh (Magyar-Kör), Meštiansky klub (Bürgerklub), Municipálny klub (Municipalklub), ďalej príslušníci šľachty, ako aj členovia armády. Por. Die Gründung eines ungarischen Theater-Unterstützungs-Vereines in Pressburg. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 127, č. 72, 14. 3. 1890, s. 2. Z ďalšieho vývoja maďarského divadla v Prešporku vyplýva, že spolok mal len symbolický význam. Ako skutočne aktívni sa prejavili členovia Toldyho kruhu (Toldy-Kör), ktorí už pri vzniku spolku definovali ako jednu zo svojich priorít udomácnenie maďarského divadla v Prešporku. Por. BABEJOVÁ, Eleonóra: *Fin-de-Siecle Pressburg: conflict & cultural coexistence in Bratislava 1897 – 1914*, New York : Columbia University Press 2003, s. 77.

⁸⁸ V novembri 1890 sa konalo ďalšie stretnutie členov, na ktorom sa rozhodovalo o zúročení kapitálu členov spolku, ktorí sa podľa výšky príspevku delili na zakladajúcich, podporujúcich a riadnych členov. Ako dátum vzniku spolku bol stanovený 1. júl 1890. Por. Ungarische Theater-Unterstützungs-Verein. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 127, č. 310, 11. 11. 1890, s. 2. Nie je jasné, akou konkrétnou sumou spolok maďarského riaditeľa podporoval, pretože mesto sa zaviazalo každoročne príspevok spolku doplniť do výšky 1 600 fl., ktoré poskytovalo maďarskému riaditeľovi ako subvenciu.

Ďalšou zmenou bolo zjednotenie výšky vstupného počas obidvoch sezón, ceny zostali od tohto roku zachované až do skončenia pôsobenia Krecsányiho i Raula v Prešporku. Mesto podporovalo obidvoch riaditeľov prostredníctvom zníženia platby za svietiplyn, Krecsányi ešte dostával subvenciu vo výške 1 600 fl. Jeho najväčším podporovateľom však zostal i naďalej Temešvár, ktorý bol s jeho činnosťou nanajvýš spokojný. Krecsányi sa snažil o častejšie organizovanie hosťovaní, v rámci nich vystúpili budapeštianski umelci Mari Jászai a Ede Ujházy, herci Národného divadla, a speváčka Kráľovskej opery (Magyar Királyi opera) Lujza Blaha. Avšak väčšinu predstavení odohral jeho umelecký súbor. Krecsányi sa usiloval o získanie dobrých sólistov, o čom svedčí aj skutočnosť, že viacerí z nich (ako napríklad Juliska Kápolnai, Piroska Kalmár, Adél Csurgai, Hermin Haraszi, Gizella Ledofszki, Sándor Somló, Adolf Tollagi, Izsó Gyöngyi a Mihály Kiss) sa počas nasledujúcich rokov stali členmi veľkých divadiel v Budapešti.

Priebeh nasledujúcich Krecsányiho sezón mal veľmi podobný charakter.⁸⁹ Spoločensko-politický vývoj, ktorý sme spomenuli v súvislosti s pôsobením riaditeľa Raula, sprevádzal Krecsányiho ďalšie pôsobenie v Prešporku formou čoraz väčšej podpory jeho činnosti. Konkrétne to znamenalo bezproblémové obnovovanie zmluvy, ktoré tvorilo záruku pre jeho vytrvalú činnosť v prospech maďarského divadla. Okrem toho mu bola od roku 1897 poskytovaná subvencia vo výške 1 000 fl.⁹⁰ Subvencia zo strany mesta vo výške 1 600 fl. zostala i naďalej, takže od roku 1897 dostával Krecsányi sumu vo výške 2 600 fl. Ale napriek udelenej finančnej podpore chýbala Krecsányimu i naďalej podpora publika, čo bolo pre zástancov maďarského divadla podnetom na intenzívnu snahu o zmenu spôsobu prenájmu divadla.

V roku 1898, keď sa blížil koniec zmluvy s Raulom a Krecsányim, sa odohrali už vyššie spomenuté udalosti, ktoré k zmene realizovanej v nasledujúcom roku prispeli zásadným spôsobom. Žiadosť Toldyho kruhu o stabilizáciu maďarského divadla v Prešporku adresovaná Municipálnemu výboru a uhorskej vláde zároveň, ako aj ukončenie zmluvy s Temešvárom zo strany Krecsányiho⁹¹ znamenalo opätovné hľadanie dobrého maďarského riaditeľa. Tak Temešvár, ako aj Prešporok chceli, aby pôsobil v ich divadle počas zimných mesiacov.⁹² Vzniknutú situáciu využili podporovatelia maďarského divadla, ktorí presadzovali úplne nový spôsob prevádzky. Spočíval v celoročnom prenáj-

⁸⁹ Trvanie sezón v týchto rokoch bolo nasledovné: 1. 2. – 28. 4. 1892, 25. 1. – 27. 4. 1893, 1. 2. – 25. 4. 1894, 1. 2. – 25. 4. 1895, 1. 2. – 21. 4. 1896, 1. 2. – 28. 4. 1897, 1. 2. – 28. 4. 1898, 1. 2. – 8. 5. 1899.

⁹⁰ Išlo o 5 % úrokov z kapitálu určeného na stabilizáciu maďarského divadla vo výške 20 000 fl. Založenie tohto fondu súviselo s aktivitou Toldyho kruhu, ktorý okrem zaslania žiadosti prešporskému Municipálnemu výboru v roku 1895 o stabilizáciu maďarského divadla inicioval vznik „miléniového fondu“ pri príležitosti miléniových osláv v roku 1896. Por. *Pozsony szabad. királyi város zárszámadása és vagyonleltára/Schluss-rechnung und Vermögens-inventar der königlichen Freistadt Pressburg*. Pozsony: Nyomatott Angermayer Károly nyomdaintézetében, 1897, s. 25.

⁹¹ Krecsányiho dôvody nie sú známe, mohla to byť skutočnosť, že aj napriek podpore temešvárskech úradov a spolkov bol prenájom tamojšieho divadla spojený s mnohými problémami. Taktiež už nechcel toľko cestovať, ako to robil dlhé roky. Preto sa snažil nájsť divadlo v Uhorsku, ktoré by mu poskytlo polročnú nepretržitú prevádzku. Ponuku dostal zo Segedínu, mesto bolo spokojné so získaním kvalitného riaditeľa. Por. Eine neue Wendung in der Theaterfrage. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 135, č. 316, 17. 11. 1898, s. 2.

⁹² Keď Temešvár dostal správu o Krecsányiho rozhodnutí, začal rokovať so segedínskym riaditeľom Lajosom Makóm, ktorý bol ochotný uzavrieť zmluvu s Temešvárom a cestovať do Prešporku. Temešvár preto rokoval s Prešporkom, avšak tunajší podporovatelia maďarského divadla boli proti

me Mestského divadla a Arény jednému riaditeľovi s dvomi rozličnými umeleckými súbormi – nemeckým a maďarským. Tým by sa zabezpečili maďarské predstavenia počas zimných mesiacov a zároveň zachovali nemecké.

Návrh vyzeral veľmi lákavo, pokryl by nároky obyvateľov hovoriacich tak po nemecky, ako aj po maďarsky. Jeho praktické uskutočnenie bolo však veľmi problematické a vlastne nereálne. Každému, kto poznal finančnú stránku divadelnej prevádzky, bolo od začiatku jasné, že udržanie dvoch súborov je neúnosné. I pri nižšom počte členov, s ktorým sa muselo počítať, bolo ťažké zaplatiť kvalitných umelcov, zostaviť dvojjazyčný zbor a pravidelne organizovať hosťovania viedenských umelcov, na ktoré bolo prešporské publikum zvyknuté. Mnohým členom Municipálneho výboru sa návrh zdal byť dobrý z dôvodu, že by sa vyriešila otázka letnej prevádzky Arény, ktorú považovali za dôležitú.⁹³ Technický stav Arény však nebol dobrý, preto v prípade jej ďalšieho prenájmu bolo potrebné postaviť novú budovu, čo sa aj nakoniec stalo.

O navrhovanej zmene sa na jeseň roku 1898 diskutovalo veľmi intenzívne. Jej prijatie do značnej miery ovplyvnil návrh riešenia tohto problému, ktorý v novembri zaslal prešporskému Municipálnemu výboru maďarský riaditeľ Iván Relle. Po odsúhlasení nového spôsobu prenájmu bol vypísaný konkurz, na ktorý sa ani Raul, ani Krecsányi neprihlásili. Ich zmluva s mestom sa skončila v roku 1899, keď Krecsányi 8. mája odohral posledné predstavenie v maďarskej sezóne. Bola to opera *Hunyady László* od Ferencsa Erkela.⁹⁴ Týmto predstavením sa rozlúčil s Prešporkom po jedenásťročnej činnosti v tunajšom divadle. Publikum sa mu za jeho dlhoročnú snahu odmenilo poloprázdnyhľadiskom. Rozdiel medzi reakciami obyvateľstva na nemecké a maďarské predstavenia bol jednoznačný. Aj v dobe, keď už mal Prešporok maďarský charakter, boli nemecké vystúpenia navštevované s veľkým záujmom a nemecký riaditeľ našiel u publika zakaždým srdečné prijatie.

Vývoj Mestského divadla po roku 1900

Lavírovanie medzi túžbou po zábave a sociálnom vzostupe je dobrým príkladom na sledovanie konštruovania kolektívnej identity prešporského obyvateľstva na sklonku 19. storočia. Zároveň tu vznikal rozpor medzi stálym publikom, ktoré túžilo po zábave a oddychu, a obyvateľmi hovoriacimi po maďarsky, ktorí s podporou uhorskej vlády využili divadlo na dosiahnutie pomaďarčenia mesta. Stupňujúci sa tlak vyústil v roku 1901 do sporu o Mestské divadlo. Jeho iniciátorom bola uhorská vláda, ktorá navrhla

dohode s Temešvárom. Vedeli, že keby prišlo k jej obnoveniu, maďarské divadlo by v Prešporku opäť dostalo nevýhodné jarné mesiace. Por. Die Lösung der Theaterfrage. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 135, č. 317, 18. 11. 1898, s. 1-2.

⁹³ Nový riaditeľ, ktorý by sa podujal na realizáciu navrhovaného riešenia, potreboval zabezpečiť pre svoje dva súbory celoročný angažmán, čo bolo značne problematické, pretože divadlo s podobným spôsobom divadelnej prevádzky v Uhorsku neexistovalo. Ako najlepšia možnosť sa javil prenájom Arény počas letných mesiacov.

⁹⁴ Por. Hunyady László. In: *Pressburger Zeitung*, roč. 136, č. 127, 9. 5. 1899, s. 5. Uverejnená kritika zodpovedala vzťahu, aký malo publikum hovoriace po nemecky ku Krecsányimu. Okrem konštatovania relatívne dobrých výkonov členov súboru vzhľadom na nedostatok operných sólistov a zaujímavých dekorácií sa len v krátkosti poďakovali za Krecsányiho snahu.

zavedenie celoročnej maďarskej sezóny v divadle. Návrh s nadšením podporili prešporské maďarské kruhy, ktoré zastávali myšlienku zrušenia nemeckých predstavení v budove Mestského divadla. Spor sa tak vyostřil, že niektorí navrhovali postavenie nového divadla pre nemecké predstavenia. K tomu nakoniec nedošlo, avšak z reakcií obyvateľov hovoriacich po nemecky bolo poznať negatívny vzťah k maďarským riaditeľom. V nasledujúcich rokoch pod rozličnými zámienkami prestali navštevovať ich predstavenia a pozornosť upriamili na koncertné vystúpenia.

Osudy nemeckých a maďarských riaditeľov a ich spoločností formovali Mestské divadlo až do roku 1920, keď pod vplyvom politických zmien začali v divadle pôsobiť českí a neskôr slovenskí umelci. So vznikom Slovenského národného divadla sa síce umelecká úroveň pozdvihla (najmä v oblasti opery), ale zároveň divadlo stratilo polyetnický rozmer. Miešanie kultúry a politiky, ktorých striktné oddelenie vzhľadom na etnickú rozmanitosť mesta nikdy nebolo možné, sa po vzniku Československej republiky prejavuje inak, ale opäť veľmi výrazne.

PRÍLOHA



Obr. 1: Pohľadnica Mestského divadla z roku 1900. Archív maďarského divadelného ústavu a múzea v Budapešti

A freist. Theater in Pressburg
 Theater-Direktion: Emanuel Raul.

Zur Suspendu (Ungerade) Vorstellung Nr. 37
 Dienstag, den 28 Jänner 1896:

Hr. Irma v. Spanyi und Hr. Joseph Beck
 als Gäste.

Opern-Novität. Zum 1. Male: Opern-Novität.

Mignon.

Oper in 3 Akten. (Der 2. Akt in 2 Abtheilungen) von Michel
 Carré und Jules Barbier. Deutsch von Ferdinand Sumbert.
 Musik von Ambroise Thomas.

In Szene gesetzt von Hrn. Joseph Beck.

Personen:

Mignon	—	—	—	J. v. Spanyi a. G.
Bilene	—	—	—	Emmy Raab
Wilhelm Meister	—	—	—	A. Tassu-Cornet
Laertes	—	—	—	Karl Schulz
Friedrich	—	—	—	Emil Kaporke
Jarno	—	—	—	Heinrich Kiefer
Jasary	—	—	—	Georg Hüpeden
Antonio	—	—	—	Heinrich Dudel
Ein Diener	—	—	—	Jean Noll
Eigener-Mutter	—	—	—	Sophie Netš
Der Fürst	—	—	—	Richard Geßner
Der Baron	—	—	—	Lorenz Erl
Die Baronin	—	—	—	A. v. Ettner
Lothario	—	—	—	Joseph Beck a. G.

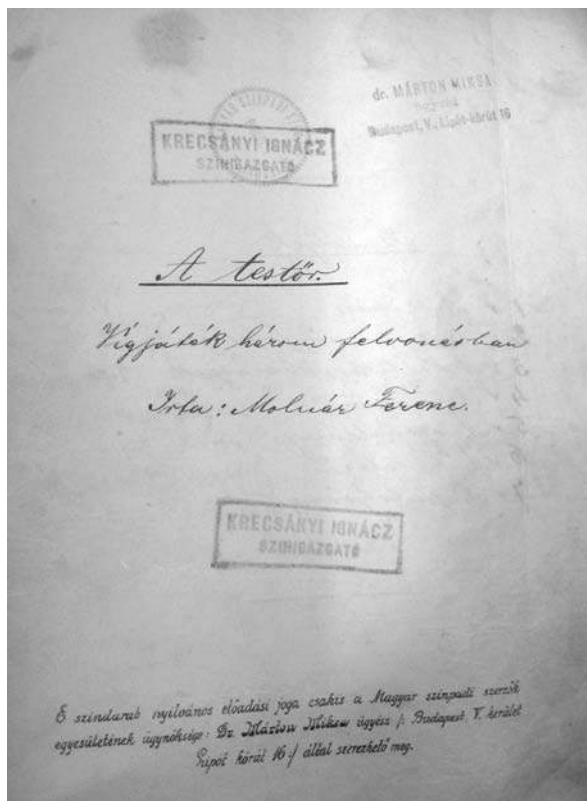
Erhöhte Preise.
 ——— Kuponkarten 40 kr. ———

Vorverkauf der Billete an der Theater-Kassa.
 Kassa-Eröffnung $\frac{1}{2}$ 7 Uhr, Anfang 7 Uhr.
 Sämmtliche Begünstigungen ungtlitz.

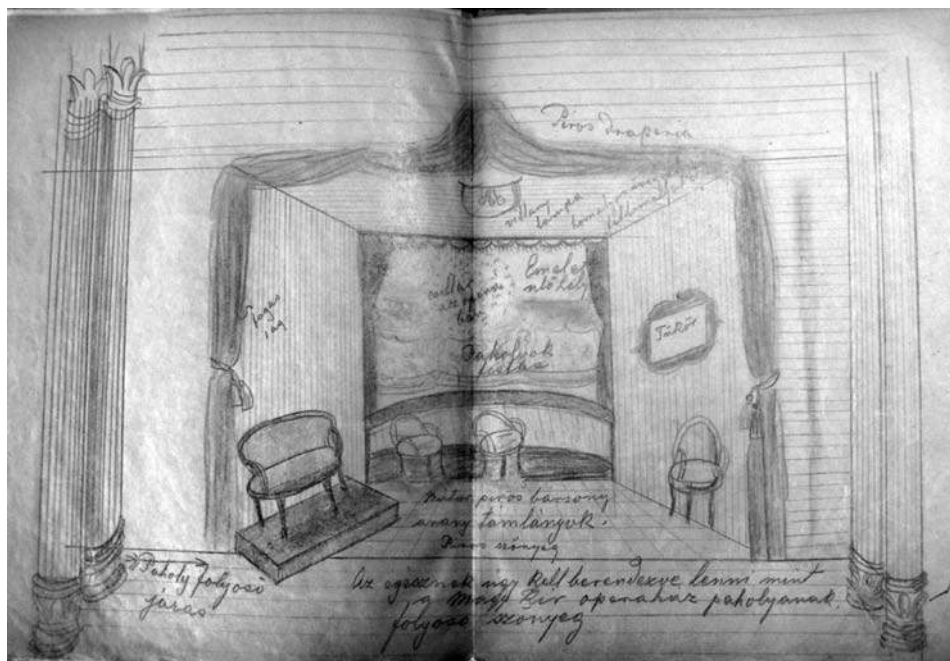
Obr. 2: Divadelná ceduľa k opere *Mignon* (A. Thomas) uvedenej v Mestskom divadle dňa 28. 1. 1896 v rámci nemeckej sezóny pod vedením riaditeľa Emanuela Raula. Hostia predstavenia: Irma v. Spanyik a Josef Beck. *Westungarischer Grenzbote*, 28. 1. 1896



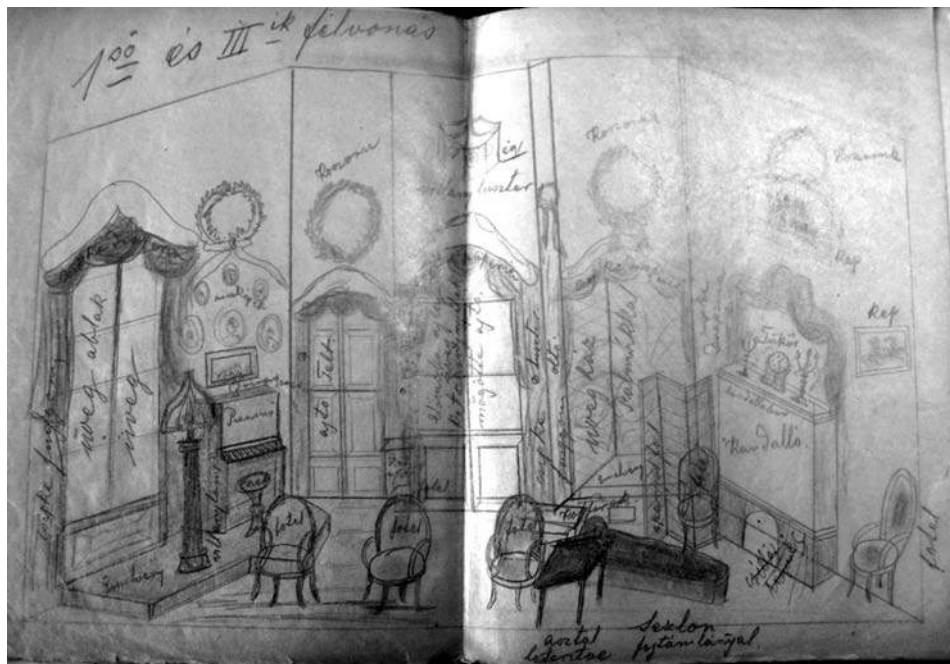
Obr. 3: Fotografia divadelného riaditeľa Ignáca Krecsányiho uložená v jeho pozostalosti. Archív maďarského divadelného ústavu a múzea v Budapešti



Obr. 4: Titulná strana režijnej knižky k veselohre *A testőr* od F. Molnára uloženaj v pozostalosti I. Krecsányiho. Archív maďarského divadelného ústavu a múzea v Budapešti



Obr. 5: Náčrt scény z režijnej knižky k veselohre *A testőr* od F. Molnára uloženj v pozostalosti I. Krecsányiho. Archív maďarského divadelného ústavu a múzea v Budapešti



Obr. 6: Náčrt scény z režijnej knižky k veselohre *A testőr* od F. Molnára uloženj v pozostalosti I. Krecsányiho. Archív maďarského divadelného ústavu a múzea v Budapešti

Summary

THE CITY THEATRE IN PRESSBURG AT THE END OF THE 19TH CENTURY AND ITS DIRECTORS EMANUEL RAUL AND IGNÁ CZ KRECSÁ NYI

This article is a contribution to historiographic research of the history of theatre in Bratislava. At the same time, it is located in a frontier zone of research, between socio-cultural and ethnic, of central European history. The work begins with the older and more recent Slovak teatrollogical and museological literature and complements this with new findings acquired through study of the archival sources. The primary musico-dramatic and dramatic aspect of the theatre is enhanced in value by setting it in a new context, tracing the construction of the collective identity of the Pressburg population.

The text focuses attention on the period 1890–1899, when there were two theatre directors functioning in the City Theatre (in the 1886 building): the German director Emanuel Raul (1843–1916) and the Hungarian director Ignác z Krecsányi (1844–1923). In terms of political evolution in Hungary the years 1890–1899 were crucial and had a large impact on the development of the City Theatre. The presence of a German theatre was based on the fact that Pressburg had long been a town with a predominantly German-speaking population. The growing number of Hungarian performances was a result of political changes. Due to intensive Magyarisation of the population, change occurred relatively rapidly, and already during the years of the First World War the city had a notably Hungarian character. The German-speaking population was characteristically patriotic, taking pride in the homeland to which they belonged. This was likewise mirrored in the decision on the hire of the theatre, which with growing Magyarisation became distinctly problematic for the German directors.

The theatre season as a rule lasted six or seven months (from the end of September to the end of April). The months were divided between the German and Hungarian directors. Since at the time when the building was erected the German-speaking Pressburgers constituted the majority of the audience, the city decided to allot the winter months to the German director. The remainder of the season belonged to the Hungarian director and his company. The first German director of the theatre was Max Kmentt, who had been active in Pressburg while the old theatre building was being used. In 1890 there was a change of personnel, with Kmentt being replaced by Emanuel Raul. His period as director was marked by stability and high artistic quality, and this may be described as an important chapter in the history of the City Theatre. He worked in Pressburg for nine years in total, and always during the winter months. Apart from the musical and musico-dramatic performance types which comprised the greater part of the repertoire, he concentrated on the presenting classical plays and modern realistic dramas, while also being the first to present works by Hauptmann and Sudermann in Pressburg. The majority of regular attenders, however, demanded frequent performances of farces and operettas. Most successful of all were opera performances with guest performers from Vienna. The theatre was then sold out.

Throughout all of his tenure Raul's Hungarian colleague was the director Ignác z Krecsányi. The latter had occupied his position in Pressburg for two years before Raul and left the city at the same time as him, i.e. after 11 years. His repertoire consisted of operettas (from Hungarian, also Austrian, German and French authors), farces, popular plays (principally from Hungarian authors), classical plays, comedies and tragedies. The German-speaking regular audiences did not understand Hungarian, which deterred many regular attenders from the performances. The level of performances was low and the theatre was often half-empty.

The rift between the German-speaking regular audiences and the Hungarian-speaking residents, who with the support of the Hungarian government used the theatre as a means towards the Magyarisation of the city, culminated in a controversy over the City Theatre in 1901. Its initiator was the Hungarian government, which proposed that a year-round Hungarian season be introduced at the theatre. Ultimately that did not happen, but the allotment of time and the number of months was changed. The response of the German-speaking residents evidenced their negative relationship to the Hungarian directors. In subsequent years, under various pretexts, they ceased to attend their performances and increasingly preferred to attend concerts instead.

BIOGRAFIA HUDOBNÉHO SKLADATEĽA TADEÁŠA SALVU¹

MICHAL ŠČEPÁN

*Mgr. Michal Ščepán; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4;
e-mail: michal.scepan@savba.sk*

ABSTRACT

This article summarises the results of the latest research focused on the biography of the Slovak composer Tadeáš Salva (1937–1995). Salva is regarded as one of the most important figures in Slovak music in the second half of the 20th century. The research draws upon hitherto unpublished works, verifying the existing facts and presenting new information on the composer's life. Tadeáš Salva was born in the village of Lúčky, where he spent his childhood and derived his first musical inspirations. During his music studies in Žilina, Bratislava and Katowice, and following their conclusion, Salva worked in various positions in institutions in Dolný Kubín, Liptovský Hrádok, Martin, Košice, Bratislava and Nitra. He died at the age of 57 in circumstances which have never been clarified. He is buried in his native village, on the plot belonging to his work studio, close to the family home.

Keywords: composer, life, biography, family, employment

Tadeáš Salva je nepochybne jednou z najoriginálnejších postáv slovenskej hudby 2. polovice 20. storočia. Do hudobného diania na Slovensku vstúpil Salva v priebehu 60. rokov minulého storočia a na základe svojej tvorby reagujúcej na vtedajší dobový trend Novej hudby sa zaraďuje k predstaviteľom generácie, ktorá dostala pomenovanie slovenská hudobná avantgarda.²

¹ Štúdia je rozšírenou verziou tzv. minimovej práce predloženej k dizertačnej skúške absolvovanej 27. októbra 2015 na školiacom pracovisku Ústave hudobnej vedy SAV v rámci doktorandského štúdia na FiF UK v Bratislave.

² CHALUPKA, Lubomír: *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FiF UK, 2011, k Salvovi por. s. 86, 367-384.

Na súvislosť medzi životom umelca a jeho dielom môžeme nazerať rôznymi spôsobmi. Jozef Kresánek vo svojej *Hudobnej historiografii* odporúča ako metodický postup pri vypracovaní hudobnej biografie nie prosté vychádzanie zo životných údajov, ale naopak – vychádzať z diela a odtiaľ hľadať príčiny a inšpiračné zdroje.³ Na poznanie a pochopenie diela však považujeme za rovnako potrebné aj oboznámenie sa so životom jeho tvorca. Rozhodli sme sa preto vypracovať štúdiu špeciálne zameranú na biografiu Tadeáša Salvu, koncipovanú chronologicky a zároveň rozčlenenú do celkov podľa miest jeho pôsobnosti, ktoré slúžia ako periodizácia skladateľovho života.

V súčasnosti sú informácie o živote tohto skladateľa pomerne dostupné. Popri krátkych charakteristikách tvorby o nich informujú rôzne hudobné a všeobecné encyklopédie⁴ a ďalšia rôznorodá literatúra vo forme príspevkov, profilov či nekrológov uverejnených v rôznych periodikách a konferenčných zborníkoch. Naším cieľom je nadviazať na túto pomerne bohatú spisbu, avšak s verifikáciou už známych skutočností a ich doplnením o nové poznatky z vlastného, nanovo realizovaného výskumu.

Tento výskum prebiehal vo viacerých fondoch a inštitúciách. Pozostalosť Tadeáša Salvu, uložená v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine, je z hľadiska pramenného materiálu bohatá, avšak obsahuje iba hudobné dielo. Preto sme sa museli obrátiť na iné zdroje – prevažne súkromného charakteru. Z hľadiska prameňov sú jedinečným zdrojom poznatkov Salvove osobné zápisky vo forme autobiografie, ktoré skladateľ začal písať v deň svojich 45. narodenín (22. 10. 1982). Tie sa nám podarilo získať z dvoch zdrojov. Xerokópiu rukopisu nám poskytla sestra skladateľa Margita Gromová. Tento text však nebol kompletný, chýbalo z neho viacero strán. V strojopisnej podobe nám ďalší exemplár textu zapožičala dlhoročná priateľka Tadeáša Salvu Mária Chrappa-Ferková. Vzhľadom na to, že je dlhoročnou obyvateľkou Toronta, kde sídli exilové vydavateľstvo 68 Publishers Jozefa Škvoreckého, mala ešte počas skladateľovho života sprostredkovať vydanie predmetného textu práve v tomto vydavateľstve. Vydanie sa však napokon z neznámych dôvodov nerealizovalo. Na základe porovnania sme dospeli k záveru, že oba texty sa vo veľkej miere zhodujú, pričom pôvodný rukopis bol pravdepodobne predlohou strojopisnej verzie, ktorú autor podľa slov jej majiteľky a viacerých korigovaných miest v texte v porovnaní s rukopisom považoval za definitívnu. Korespondencia ako ďalší mimoriadny zdroj poznania životných osudov Tadeáša Salvu je prístupná vo viacerých fondoch, konkrétne v osobnom fonde Emanuela Muntága a Ilju Zeljenku v Literárnom archíve SNK v Martine, ďalej v Inštitúte Bohuslava Martinů v Prahe, resp. v Centre Bohuslava Martinů v Poličke. Navyše nám zo súkromnej zbierky poskytol kópie listov poľský muzikológ Leon Markiewicz a Mária Chrappa-Ferková.

³ KRESÁNEK, Jozef: *Hudobná historiografia*. Bratislava : FiF UK, 1981, s. 14, s. 27-28.

⁴ K tomu por. napr.: KG [= Katarína Godárová]: Salva, Tadeáš. [Heslo.] In: JURÍK, Marián – ZAGAR, Peter (eds.): *100 slovenských skladateľov*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 238.; CHALUPKA Eubomír: Salva, Tadeáš. [Heslo.] In: FINSCHER, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil, Bd. 14. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 2005, sp. 877-879.; LAKOTOVÁ, Katarína: Salva, Tadeáš. [Heslo.] In: SADIE, Stanley – Tyrell John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Vol. 22. London : Macmillan Publishers, 2001, s. 180-181.

Ďalšie cenné informácie nám na základe osobnej návštevy alebo prostredníctvom e-mailovej komunikácie sprostredkovali zamestnanci archívu Konzervatória v Žiline, archívu Vysokiej školy múzických umení v Bratislave, študijného oddelenia Hudobnej akadémie Karla Szymanowského v Katoviciach, archívu Rozhlasu a televízie v Košiciach a Bratislave a archívu Slovenského ľudového a umeleckého súboru v Bratislave.

Špecifickou formou výskumu bolo získavanie poznatkov od tzv. kontaktných osôb, ktoré nám poskytli ústne autentické svedectvá. Tie sme sa snažili získať od ľudí, ktorí boli v kontakte so skladateľom a jeho tvorbou v jednotlivých etapách jeho života. Od manželky Laury Salvovej sa nám výpoveď získať nepodarilo, ale informácie nám poskytli jeho niekdajší spolužiaci zo žilinského konzervatória Bohumil Urban a Dušan Lehotský, ďalej Peter Kolman, u ktorého Salva istú dobu súkromne študoval, Juraj Hatrik, spolužiak z obdobia štúdií u Alexandra Moyzesa, Maria Szabelska-Wielińska – dcéra Bolesława Szabelského, Ali Brezovský a Mária Chrappa-Ferková, ktorí pracovali v hudobnej redakcii košického rozhlasu v období Salvovho vedenia tohto pracoviska, ďalej dirigenti Ladislav Holásek a Pavol Procházka, tanečný choreograf SEUK-u Juraj Kubánka a Salvovi súkromní žiaci kompozície Peter Krbaňa, Anton Steinecker a Tomáš Boroš. Ich výpovede neboli až na gramatický a slovosledný zásah nijak upravené.

Touto cestou by sme sa chceli všetkým zúčastneným poďakovať za ich ochotu, čas a porozumenie, bez ktorých by realizácia tohto výskumu nebola možná v uvedenom rozsahu.

Detstvo, mladosť a prvé kontakty s hudbou (1937 – 1953)

Liptovský región ležiaci v severnej časti stredného Slovenska je zemepisná oblasť s bohatou históriou, s množstvom kultúrnych a prírodných pamiatok. Prírodnú hranicu medzi Liptovom a jeho susednými regiónmi, tak ako aj v iných prípadoch, tvorí popri iných aspektoch ohraničenie horstvom. V západnej časti Liptovskej kotliny, ktorá je jadrom celého regiónu, sa nachádza okres Ružomberok, totožný s geografickým územím Dolného Liptova. Zo severu ho obklopuje pohorie Chočské vrchy, ktoré zároveň vytvára hranicu medzi Liptovom a Oravou. Dominantou tohto jadrového pohoria je vrch Veľký Choč s nadmorskou výškou 1 611 metrov. Pod jeho južným úpäťm vo vyústení Ráztočnej doliny leží obec Lúčky, kde sa 22. októbra roku 1937 narodil skladateľ Tadeáš Salva.

Vznik obce sa datuje do 12. až prvej polovice 13. storočia, keď pravdepodobne obyvatelia neďalekej Liptovskej Teplej využívali pozemky obce ako lúky, čo čiastočne vysvetľuje aj pôvod jej názvu.⁵ Historicky prvá zmienka o tejto obci, v súčasnosti pre-slávanej kúpeľmi, vzácnymi travertínmi a impozantným kaskádovitým vodopádom, pochádza z roku 1266, keď uhorský kráľ Belo IV. daroval Mikulášovi, synovi Gala, staviteľovi Liptovského hradu, pozemok na mieste nazvanom Jazerná Lúčka.⁶ Druhá, o niečo staršia zmienka o obci z roku 1287 hovorí o účasti istého Dionýza z Lúčky ako

⁵ ULIČNÝ, Ferdinand: *Dejiny Liptova od 9. do 19. storočia*. Liptovský Hrádok : Komunitná nadácia Liptov, 2014, s.143.

⁶ ULIČNÝ, Ref. 5, s. 143.

svedka na majetkovo-právnom spore v Palúdzke.⁷ Aj keď sa v tomto prípade už nevy-skytuje prívlastok „jazerná“, ide o tie isté Lúčky, pričom existencia jazera v miestach obce v minulosti nie je vylúčená.

Nie je presne známe, kedy sa do Lúčok dostali Salvovi predkovia, keďže v písomnostiach od 15. do 18. storočia sa rodina s takýmto menom v obci nevyskytuje.⁸ Existujú teda dve možnosti – buď do Lúčok prišli z inej liptovskej obce alebo mesta, alebo sa tam dostali z celkom iného regiónu. Latinský pôvod mena Salva môže svedčiť aj o cudzokrajnom pôvode rodiny. Príslušníci románsky hovoriacich krajín západnej Európy – Valóni, Francúzi, Taliani – sa vo vtedajšom Uhorsku na území Slovenska už od obdobia stredoveku vyskytovali napríklad na Spiši alebo v Košiciach, ale spája sa s nimi aj stavebná činnosť na Liptovskom hrade.⁹ Archeologický výskum potvrdil pri stavbe hradu prítomnosť travertínu, ktorého ťažba sa vykonávala priamo v lúčanských kameňolomoch, a je teda možné, že sa niektorí zo staviteľov usadili v blízkosti tejto lokality. Liptovský Starhrad svojou polohou spadá do katastra obce Liptovská Sielnica. Práve z tejto obce pochádzal spisovateľ, učiteľ, kňaz a vydavateľ Karol Salva (11. 8. 1849 – 21. 1. 1913). Bližší príbuzenský vzťah je však v tomto prípade viac-menej vylúčený, keďže Karol Salva a jeho predkovia pochádzajúci z Partizánskej Ľupče boli evanjelici, kým Tadeáš Salva, ako aj prevažná časť občanov Lúčok boli rímsko-katolíckeho vyznania. Na druhej strane mohlo priezvisko Salva vzniknúť aj čisto banálnym spôsobom, z mena prezývkového charakteru, utvoreného častým opakovaním a používaním cudzojazyčného slova.¹⁰ Jeho výskyt však dosvedčuje spojitost nositeľov tohto mena s liptovským regiónom aj v dobe, keď sa ešte medzi lúčanskými rodinami neobjavovalo.

Hlavnou formou obživy obyvateľstva Lúčok, ktorú reflektuje aj erb obce, bolo ovčiarstvo, čo súvisí najmä s osídlením v rámci valašskej kolonizácie v prvej polovici 16. storočia. Popri ostatných činnostiach, akými boli rybolov a práca v miestnych lomoch, sa od 19. storočia objavuje aj ďalší nový fenomén – pltníctvo. Do tohto časového obdobia spadajú aj prvé záznamy o rodine Salvovcov v Lúčkach.¹¹ Prvé písomné zmienky o liptovských pltníkoch pochádzajú z prelomu 15. a 16. storočia. Pltníctvo ako svojrázny druh kolektívnej práce malo svoju vnútornú hierarchiu. Na prvej alebo poslednej plti sa plavil jeden z najskúsenejších pltníkov – tzv. faktor, ktorý bol zodpovedný za splnenie, za prácu ostatných pltníkov a takisto mal na starosti financie a uzatváranie zmlúv. Jedným z lúčanských pltníkov, ktorý istú dobu vykonával túto funkciu pltníckeho vedúceho, bol Ján Salva – Tadeášov starý otec. So svojou manželkou Katarínou Salvovou, rodenou Slimákovou, mali tri deti – Gejzu, Metoda a Elenu. Keďže toto povolanie sa dedilo z otca na syna, chlapci sa remeslu priučali od malička a ľahšie funkcie na plti často zastávali aj ich dcéry. Gejza Salva (31. 10. 1905 – 9. 5. 1972), skladateľov otec, na pltnicu chodieval už ako trinásťročný. Neskôr, keď začalo byť pltníctvo na ústupe, odišiel za prácou do baní pri maďarskom meste Tatabánya a po návrate do

⁷ ULÍČNÝ, Ref. 5, s. 143.

⁸ POVAŽANOVÁ, Alžbeta: Dejiny: Začiatky osídlenia, obdobie feudalizmu. In: JANIGLOŠ, Jozef (ed.): *Lúčky kúpele*. Lúčky : MNV Lúčky, 1984, s. 27-32.

⁹ MAREK, Miloš: *Národnosti Uhorska*. Trnava : Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2011, s. 314.

¹⁰ MAJTÁN, Milan: O slovenských priezviskách. In: *Kultúra slova*, roč. 40, 2006, č. 4, s. 218.

¹¹ KUFČÁK, Emil: Dejiny: Obdobie kapitalizmu, boj proti fašizmu. In: JANIGLOŠ, Ref. 8, s. 38.

Lúčok až do svojej smrti pracoval ako kamenár. V roku 1935 si zobral za ženu Margitu Pechovú (1. 4. 1916 – 27. 7. 1997). Dcéra manželov Pavla Pecha a Kataríny Pecho, rodenej Bôry, pochádzala z desiatich súrodencov. Okrem nej však prežil iba brat Eduard, ktorý v priebehu 20. rokov minulého storočia spolu s ďalšími obyvateľmi Lúčok emigroval za prácou do Severnej Ameriky,¹² kde sa nakoniec usadil v Hamiltone v Kanade, v provincii Ontario. Margita si po smrti svojho otca od trinástich rokov privyrábala sezónnymi prácami, napríklad vysádzaním stromčekov v okolitých lesoch. V dospelosti pracovala v jednej z ružomerských tovární a cudzie jej neboli ani ručné práce – tkanie, vyšívanie a pletenie. Po narodení svojich troch detí – Tadeáša, Eleny (18. 2. 1943 – 5. 3. 1980) a Margity (7. 7. 1949) – všetok čas venovala ich výchove a práci v domácnosti a na pozemku.¹³

Pltníctvo, ktoré malo v Lúčkach silné zázemie, sa vyznačovalo špecifickými zvykmi a tradíciami. V pltníckej rodine boli novorodení chlapci veľmi vítaní, ako budúca pomoc a pokračovatelia v povolani svojich otcov. Bolo preto zvykom novorodeným synom vložiť do kúpeľa alebo perinky íver a stružlinu z vesla, aby sa stal z chlapca v budúcnosti pltník.¹⁴ Keďže v čase Tadeášovho narodenia bolo toto svojrázne remeslo na pokraji svojej existencie, rozhodol sa Gejza Salva túto tradíciu porušiť a predurčiť svojmu synovi iný osud než pltnícky. Ako predzvesť vložil namiesto stružliny do perinky malú ústnu harmoniku, dúfajúc, že sa jeho prvorodený syn stane hudobníkom.¹⁵ Gejza Salva bol popri svojej práci sám amatérskym hudobníkom. Okrem spevu, ktorý bol neodmysliteľnou súčasťou pltníkov pri ich plavbách, hrával aj v prvej lúčanskej ľudovej kapele. V hudobno-inštrumentálnej skupine dedinských hudcov hral kontrú a v prípade potreby aj na kontrabase.

Druhá svetová vojna, ktorá sa v Európe rozpútala, keď mal Tadeáš ani nie dva roky, priniesla do jeho života niekoľko výrazných momentov a udalostí. Po zániku pltníctva, za zvýšenej nezamestnanosti vyplývajúcej zo svetovej hospodárskej krízy a po nastolení klérofašistického režimu sa nespokojnosť obyvateľstva Lúčok stupňovala. Vyvrcholením bol vývoz mladých Lúčanov na totálne nasadenie do nemeckých pracovných táborov. Obyvatelia sa postupne zapojili do spoločných príprav na ozbrojené povstanie a týmto aktivitám nezabránilo ani vyhlásenie stanného práva. Dňa 31. augusta 1944 na základe mobilizačnej vyhlášky vstúpilo do radov 1. česko-slovenskej armády viacero mužov z Lúčok, medzi ktorými bol aj Tadeášov otec Gejza spolu so svojim bratom Metodom.¹⁶ Pocity z otcovho odchodu opísal Salva s niekoľkoročným odstupom a značným zvýraznením citovej roviny nasledovne:

„Nevedel som sa zmieriť s tým, že prečo nám odchádza Otec – nevedel som, kde ho mám hľadať. Tento fakt, že nemám Otecka, ktorého som zbožňoval, ale doma nebol ani

¹² POVAŽANOVÁ, Ref. 8, s. 57.

¹³ Údaje o rodinných príslušníkoch sme získali z viacerých zdrojov – Salvovej autobiografie a materiálov získaných pri výskumoch v archívoch.

¹⁴ HÚSKA, Miroslav Anton: *Slovenskí pltníci. Život, práca a kultúra slovenských pltníkov*. Martin : Osveta, 1972, s. 167.

¹⁵ GLOCKOVÁ, Mária: *Listy Margite*. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2008, s. 17.

¹⁶ KUFČÁK, Ref. 11, s. 67.

strýko Metod, ktorý k nám chodieval, bol znepokojujúci. Vlna detského rozptýlenia sa nedokázala uzmierniť... nemám Otca...“¹⁷

Obaja bratia patrili do lúčanského oddielu sídliaceho v kúpeľnom dome Mária, ktorého úlohou bolo uzatvoriť a chrániť povstalecké územie zo severnej strany od Oravy. Po potlačení Povstania nemeckí vojaci obsadili jednotlivé povstalecké dediny, a tak boli vojaci, ktorí pokračovali v partizánskom spôsobe boja, nútení ustúpiť do prilahlých lesov. Obyvatelia týchto dedín boli vystavení zo strany okupantských vojsk značným represáliám. V tom čase Tadeáš nastúpil do prvého ročníka ľudovej (základnej) školy. Vyučovanie bolo však po krátkom čase prerušené, keďže priestory školy začali využívať nemecké jednotky. Vojaci Wehrmachtu boli rozmiestnení po celej obci a mnohí z nich ubytovaní medzi rodinami pre prípad, žeby sa niektorí z bojovníkov chceli vrátiť pre zásoby. Jednou z takýchto domácností bola aj salvovská a malý Tadeáš musel často podstupovať vypočúvanie o tom, kde sa nachádza jeho otec:

„Smutné roky nastali pre rodinu, keď jej živiteľ narukoval k ženijnému pluku, on vyhazoval mosty fašistom a ja som musel na otázky nemeckého komanda u nás ako malý chlapec mlčať, lebo maminka povedala, že ho zastrelili. Zobrali nám samozrejme aj kravu – našu živiteľku, nebolo čo ješ. [...] Matka trpela od strachu, že ako 7-ročný chlapec prezradím, že otec je v horách.“¹⁸

Vzhľadom na nízky vek Salvu mohla niekoľkomesačná neprítomnosť otca v jeho živote predstavovať subjektívne dlhší časový úsek ako iba mesiace, čo však nijakým spôsobom neovplyvňuje význam jeho výpovede.

V národnooslobodzovacom boji zahynulo mnoho obyvateľov Lúčok. Niektorí z nich padli do zajatia a boli odvedení do koncentračných táborov alebo väzníc, a neskôr popravení. Prečesávacie akcie nad obcou Lúčky spojili príslušníci Sonderkommanda 7 aj s fyzickou likvidáciou 13 väzňov, ktorých priviezli z ružomerskej väznice do lokality Šiare za kúpeľmi, kde ich na začiatku roka 1945 povraždili. Telá obetí nechali na mieste popravy nezahrabané.¹⁹ Táto tragická udalosť neobišla ani mladého Salvu:

„[...] na viacerých autách dovezli niekoľko ľudí a postrieli ich do tyla, pochovať sa mohli až na jar. Ten pohľad, ako ich doniesli na cintorín a kládli do spoločného hrobu, mi ostane pred očami na celý život.“²⁰

Nemeckí vojaci sa z Lúčok a okolitých dedín presunuli 3. apríla 1945 k Liptovskému Mikulášu, kde o deň neskôr došlo k rozhodujúcim bojom s československými a sovietskymi jednotkami. Po ich porážke boli Lúčky dňa 5. apríla definitívne oslobodené. Ešte koncom toho mesiaca sa opäť rozbehlo vyučovanie na škole a mohlo sa začať aj Tadeášovo prenikanie do sveta hudby.

Popri speve v školskom spevokole začal Salva hrať od deviatich rokov na svojom prvom hudobnom nástroji – 32-basovom akordeóne značky Rigoletto, ktorý mu daro-

¹⁷ SALVA, Tadeáš: *Sám vojak v poli – poviedka*. Strp., nedat., s. 1.

¹⁸ SALVA, Tadeáš: *Autobiografia, časť I. Nuž tak sa mladý hudobník môže stať hudobným skladateľom*. Strp., Bratislava : 1982, s. 6.

¹⁹ STANISLAV, Ján: Fašistické represálie na strednom Slovensku. In: HALAJ, Dušan (ed.): *Fašistické represálie na Slovensku*. Bratislava : Obzor, 1990, s. 13.

²⁰ SALVA, Ref. 18, s. 6.

val jeho otec. Prvé rady mu samozrejme poskytol on sám, ale neskôr sa začal vzdelávať u miestneho učiteľa Ladislava Mikesku. Ten viedol chlapca v hre na akordeóne približne po dobu dvoch rokov. Mikeska okrem pôsobenia na miestnej škole istú dobu viedol lúčanské miestne ochotnícke divadlo, s ktorým naštudoval niekoľko hier a sám bol autorom scénických návrhov a kulís. Popri lekciách hry na akordeóne Salvu často obsadzoval ako účinkujúceho do rolí vo viacerých celovečerných rozprávkových hrách. Hudobné napredovanie po Mikeskovi prevzala časom ďalšia osoba – profesionálne školený hudobník Viliam Kostka.²¹

V kúpeľoch Lúčky bola živá hudba súčasťou zábavy a rozptýlenia hostí. V druhej polovici 19. storočia tu pôsobil známy rómsky primáš Jozef Piťo, ktorého repertoár zložený z výberu ľudových piesní vyšiel po jeho smrti v harmonizácii jeho syna Šándora a v klavírnej úprave Jana Nepomuka Poláška pod názvom *Trávnice*.²² V 20. storočí na jeho odkaz nadviazal ďalší primáš Jožko Pihík so svojou cigánskou kapelou. Zväčša šiteľom tradície hudby v kúpeľoch bol klavirista a skladateľ Viliam Kostka, s ktorým tu často účinkoval aj populárny spevák František Krištof Veselý. Práve pri jeho hre sa Salva po prvýkrát dostal do kontaktu s vážnou hudbou. Na požiadanie svojho otca sa Tadeáš ako jedenástročný stal jeho súkromným žiakom. Kostka mladého hudobníka prevažne raz do týždňa v stredu, popri hre na nástroji, postupne zaučal aj do hudobnoteoretických predmetov a podporoval i jeho prvé kompozičné pokusy. Okrem toho umožnil chlapcovi každé nedeľňajšie dopoludnie cvičiť na klavíri v sieni kúpeľnej dvorany a neskôr preňho sprostredkoval kúpu vlastného klavíra v Trenčianskych Tepliciach, kam sa po pôsobení v Lúčkach presťahoval.

Salvove hudobné aktivity postupne rástli a čoraz viac prenikali aj na verejnosť. Ako akordeonista sa stal členom otcovej dedinskej kapely, s ktorou vystupoval na mnohých podujatiach, akými boli zábavy, svadby a iné slávnostné udalosti v Lúčkach, ale aj v širokom okolí. Podieľal sa aj na hudobnej zložke v Mikeskových divadelných hrách a od dvanástich rokov začal intenzívne spolupracovať so správcom lúčanskej farnosti vdp. Ondrejom Sulom.²³

Od roku 1948 v Lúčkach sídlil dom Kanonistiek sv. Augustína rehole Notre Dame, ktorý bol expozitúrou bratislavského kláštora. Rehoľné sestry učili v miestnej škole a starali sa tiež o miestny rímsko-katolícky kostol, kde jedna z nich počas bohoslužieb a iných príležitostí hrala na organe. Vtedajší komunistický režim však koncom augusta 1950 nariadil spolu s mužskými kláštorami aj zrušenie ženských reholí. Nariadenie dostalo krycí názov „Akcia R“. Aj napriek mnohým protestom zo strany miestneho oby-

²¹ Viliam Kostka (23. 2. 1895 – 31. 5. 1974), synovec významného stupavského keramikára Ferdiša Kostku, študoval na Konzervatóriu v Budapešti, bol autorom šlágrov *Stupavská krčma*, *Nerob si starosti Miško*, *Katarína*, *Katka* a i. K tomu por. KOSTKA, Viliam. [Heslo.] In: VALENTOVIČ, Štefan (ed.): *Slovenský biografický slovník*. Zväzok III. Martin : Matica slovenská, 1989, s. 193.

²² URBANCOVÁ, Hana: *Trávnice – lúčne piesne na Slovensku: Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*. Bratislava : AEPRESS, 2005, s. 28.

²³ Ondrej Sula (16. 12. 1914 – 21. 9. 1986) pochádzal z oravskej obce Chlebnice. Biskup Ján Vojtašák ho 5. 8. 1944 stanovil za kaplána do Lúčok, kde sa 12. 8. 1944 stal správcom farnosti a s prestávkami spôsobenými udalosťami 2. svetovej vojny tu pôsobil až do 1. 10. 1958. Zomrel 21. 9. 1986 v obci Kalameny, kde je aj pochovaný.

vateľstva došlo 16. septembra 1950 k definitívnej likvidácii tejto komunity.²⁴ Keďže sa medzi občanmi Lúčok a okolia nenašiel nikto, kto by po odchode danú sestru nahradil, tak sa produkcia duchovnej hudby na chóre kostola na istú dobu z obce vytratila.

Miestny farár Ondrej Sula sa sám angažoval už pri kúpe akordeónu a ďalej pozorne sledoval chlapcov hudobný progres. Na základe chlapcových schopností a po konzultáciách s Mikeskom a Kostkom sa rozhodol, že Salvu aj napriek jeho nízkemu veku vymenuje za nového kostolného organistu. Táto voľba sa farárovi vyplatila a Salva tu ako organista pôsobil až do svojho odchodu do Bratislavy. Spočiatku iba sprevádzal zbor, ale postupne dostával priestor aj na vlastnú realizáciu. Každý rok na Vianoce, Veľkú noc či iný sviatok chystali so Sulom nový program, pričom sa podujali aj na odvážnejšie produkcie, keď spolu s lúčanským spevokolom v roku 1953 pri príležitosti sviatku Povýšenia svätého Kríža, ktorému je zasvätený miestny kostol, uviedli Mozartovo *Ave Verum Corpus* alebo o rok neskôr za účasti miestnych hudobníkov aj Fibichovu *Missu Brevis*.

Pre niektorých obyvateľov Lúčok sa zdrojom príjmov stalo prenajímanie izieb pacientom a návštevníkom kúpeľov. Viliama Kostku počas pôsobenia v Lúčkach prišiel niekoľkokrát navštíviť jeho tvorivý spolupracovník, básnik, textár a libretista Jarko Elen-Kaiser s manželkou Alžbetou.²⁵ Tí boli počas svojho rekreačného pobytu ubytovaní v dome u rodiny Salvovcov na dnešnej Tichej ulici č. 476. Bol to práve Elen-Kaiser, ktorý Salvu podnietil k hlbšiemu štúdiu hudby, keď prehovoril jeho rodičov, aby dovolili synovi zapísať sa na stredoškolské štúdium na hudobnej škole. Po zvažovaní bola najvhodnejšou voľbou pre štúdium na základe svojej polohy a dostupnosti Žilina.

Štúdium v Žiline a Bratislave a prvé kontakty s Poľskom (1953 – 1961)

Po absolvovaní štyroch rokov lúčanskej ľudovej školy a po druhom stupni na škole v Liptovskej Teplej Salva v akademickom roku 1953/1954 začal svoje štúdiá na Pedagogickom oddelení pri Hudobnej škole v Žiline. Predpokladom na vznik tejto inštitúcie bola činnosť Mestskej hudobnej školy, založenej v roku 1927 Ladislavom Árvayom – absolventom pražského konzervatória v odbore husle, ktorý bol kľúčovou osobnosťou v rozvoji hudobného života v Žiline. Nedostatok učiteľov, ako aj stredných škôl hudobného zamerania na Slovensku v prvej polovici minulého storočia vyústil do vzniku tzv. pedagogických oddelení na prípravu kandidátov učiteľstva hudby. Takéto oddelenie bolo v roku 1951 okrem Žiliny zriadené aj v Bratislave a Košiciach.

²⁴ DUBOVSKÝ, Ján Milan: *Akcia reholnícky. Snahy komunistického režimu na Slovensku v rokoch 1949 – 1989 odstrániť do roku 2000 ženské rehole a kongregácie z verejného života*. Martin : Matica slovenská, 2001, s. 80.

²⁵ Jarko Elen-Kaiser obč. m. Jaroslav Kaiser (5. 4. 1895 – 20. 4. 1978) po štúdiách pôsobil ako učiteľ, neskôr sa stal prednostom oddelenia umenia na Povereníctve školstva a osvetly. Spolupracoval s časopismi *DAV*, *Mladé Slovensko*, *Svojeť*, kde boli publikované jeho básne, poviedky a dramatické práce. Venoval sa hudobno-zábavným žánrom a tvorbe libriet, napísal vyše 500 a preložil vyše 700 textov tanečných a masových piesní (*Stupavská krčma; Katarína, Katka; Ej, horička zelená* a i.), ale hlavne desiatky libriet k operám, operetám a hudobným komédiám. K tomu por. KAISER, Jaroslav. [Heslo.] In: VALENTOVIČ, Štefan (ed.): *Slovensky biografický slovník*. Zväzok II. Martin : Matica slovenská, 1987, s. 13.

Päťročné štúdium sa končilo maturitnou skúškou z ôsmich predmetov – hra na nástroji, pedagogický výstup, všeobecná náuka o hudbe, harmónia a hudobné formy, psychológia a pedagogika, dejiny hudby, slovenský a ruský jazyk. Z dokumentov školy sa možno dozvedieť, že táto inštitúcia v čase Salvovho príchodu bojovala s mnohými existenčnými problémami, ktoré sa nakoniec s prispením veľkej obetavosti zo strany pedagógov podarilo vyriešiť.²⁶ V roku 1954 sa toto Pedagogické oddelenie osamostatnilo, o tri roky neskôr ho premenovali na Vyššiu hudobnú školu a v roku 1961 sa pretransformovalo na Konzervatórium v Žiline.

Tadeáš Salva od 1. septembra 1953 nastúpil na stredoškolské štúdium, kde sa v odbore hra na akordeóne (vtedy oficiálne nazývanom hra na harmonike) stal žiakom Milana Seidla. Riaditeľom školy bol Ladislav Árvay, triednym učiteľom bol Richard Bednárík a k ostatným členom pedagogického zboru, ktorí Salvu počas jeho štúdií na škole viedli, patrili: Karol Makárius (hudobná náuka, harmónia, kontrapunkt), Ľudovít Bakay (dejiny hudby), Eva Kubalová-Šupková (povinný klavír), Eduard Beke (slovenský a ruský jazyk, estetika) a iní. S ďalšími všeobecno-vzdelávacími predmetmi v tom čase vypomáhali externí pedagógovia z iných žilinských škôl, alebo si dopĺňali úväzky pedagógovia z ostatných odborov. Pri vyučovaní hudobnoteoretických predmetov a dejín hudby sa vychádzalo z prác viacerých autorov ako napríklad: Otakar Šín: *Úplná náuka o harmonii I, II* (Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1944); Metod Doležil: *Intonace a elementární rytmus* (Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1949); Stephan Krehl: *Kontrapunkt: die Lehre von der selbständigen Stimmführung* (Berlín : de Gruyter, 1936) a Gracian Černušák: *Přehledný dějepis hudby I, II* (Brno : Pazdírkovo nakladatelství, 1946).

Zo žiakov tejto školy Salva najlepšie vzťahy udržiaval s huslistami Dušanom Lehotským a Bohumilom Urbanom, s ktorými zostali dobrí priatelia až do konca života. Tí si na svojho spolužiaka spomínajú ako na mimoriadne húževnatého človeka:

„Aj keď medzi učiteľmi nebol, ako sa hovorí, doma prorokom, svedomito bral každý jeden predmet vrátane nepopulárneho obligátneho klavíra, v ktorom dosahoval úroveň žiakov, ktorí hru na klavíri študovali ako povinný predmet. O jeho vytrvalosti v štúdiu svedčí to, že na vyučovanie, ktoré sa konalo trikrát do týždňa, dochádzal vlakom z Lúčok do Žiliny a naspäť, čo je dokopy asi 120 kilometrov.“²⁷

Slová Salvových bývalých spolužiakov dosvedčuje aj to, že Salva svoje štúdium na škole ukončil dňa 10. júna 1958 úspešnou maturitnou skúškou. Na maturitnom vysvedčení zo všetkých predmetov obstál so známkou výborný, priemer mu pokazilo iba hodnotenie chválibitebný zo slovenského jazyka a dobrý z ruštiny.

Do roku 1956, teda do obdobia, keď Salva navštevoval 4. ročník strednej školy, sa datujú jeho prvé zachované kompozície. Dá sa predpokladať, že komponoval aj predtým, o čom svedčia zmienky o skladbách ako sú *Prelúdium pre klavír* ([?]) alebo *Vianočná omša* (1953/1954 [?]). Žiadna z týchto prvotín sa však pravdepodobne nezachovala. Pre svoj hudobný rozvoj so zreteľom na skladbu si Salva od druhého ročníka zapísal ako vedľajší predmet hru na violončele v triede vtedajšieho zástupcu riaditeľa školy Fedora Ká-

²⁶ BREZANYOVÁ-VLKOVÁ, Ludmila: *Konzervatórium v Žiline 1951 – 1981*. Žilina : Konzervatórium v Žiline, 1982. s. 3-6.

²⁷ Osobný rozhovor s Dušanom Lehotským a Bohumilom Urbanom, dňa 27. 11. 2014 v Žiline.

laya. Záujem o kompozíciu sa u Salvu postupne zvyšoval a pribúdala počet jeho kompozícií najmä komorného charakteru, s obsadením pre sólový klavír, pre spev so sprievodom klavíra alebo pre sláčikové kvarteto. Popri vyučovaní v škole Salva naďalej pokračoval aj v súkromných štúdiách u Viliama Kostku, ktorého v Trenčianskych Tepliciach navštevoval raz do mesiaca. Keďže Kostka a žilinská škola mu poskytovali prevažne informácie o hudbe starších období, Salva si svoje obzory a vedomosti zo súčasného hudobného umenia rozširoval aj samoštúdiom. Rozhodnutie venovať sa výlučne štúdiu kompozície padlo v priebehu piateho, maturitného ročníka. Hlavným Salvovým cieľom bolo prehlbiť si vedomosti na úspešné zvládnutie prijímacích pohovorov na bratislavskej Vysokej škole múzických umení. Ako prípravu na prijímacie skúšky sa Jarkovi Elenovi-Kaiserovi podarilo vybaviť pre Salvu doučovanie u hudobného skladateľa a organistu Jána Zimmera, ktorý na štúdium kompozície pripravil viacero mladých hudobníkov. Toho navštívil Salva v Bratislave na prelome rokov 1957/1958 asi štyrikrát, ale pretože Zimmer bol dosť zaneprázdnený, keďže práve pracoval na svojej *Symfónii* č. 2, Salvova príprava, zameraná na cvičenia z klasickej harmónie a kontrapunktu, sa po krátkom čase skončila. Na ich poslednom stretnutí Zimmer Salvu odporučil mladému, vtedy ešte študujúcemu Petrovi Kolmanovi. Bratislavský rodák v tom čase už disponoval značným množstvom partitúr a nahrávok z tvorby predstaviteľov 2. viedenskej školy, ktorých štúdiom sa intenzívne zaoberal. Kolman potvrdil, že Salvovi poskytol niekoľko lekcí, ktoré u neho prehĺbili ešte väčší záujem o vtedajšiu súčasnú hudbu, s ktorej partitúrami dovtedy prišiel do kontaktu iba sporadicky.²⁸

Vysoká škola múzických umení v Bratislave vstupovala do jubilejného desiateho roku svojej existencie. Vedúcou postavou oddelenia skladby bol Alexander Moyzes, neskôr v priebehu 50. rokov sa k nemu pridal Ján Cikker. Na odlišnosť ich pedagogického prístupu poukazuje Ivan Hrušovský, ktorý Moyzesa charakterizuje ako:

„[...] skúseného, erudovaného pedagóga, avšak už s menej rozvinutou pedagogickou fantáziou, ktorý sa vo svojich žiakoch nesnažil nájsť a podnecovať ich osobitosti, individualitu, jeho metóda spočívala na dôslednom a dôkladnom osvojovaní si tradície od baroka cez klasiccko-romantický štýl, v najrôznejších formách a súvislostiach. Moyzes bol ako pedagóg prísny a žiakovi neposkytoval veľa voľnosti – o experimentovaní už vôbec nehovoriac. Napriek tomu mala Moyzesa metóda veľa predností, z nich azda najcennejšie bolo vypestovanie presného zmyslu pre formu, tektoniku diela i utvrdzovanie vzťahu k folklórnym prameňom.“²⁹

Protipólom Moyzesevej nekompromisnosti bola vyučovacia metóda Jána Cikkera, ktorý: „I keď tiež vyžadoval vysoké kompozičné zvládnutie tradičných foriem a postupov, nezasahoval toľko do prác svojich žiakov. Viac radil a snažil sa dospieť ku konsenzu oboch strán. Bola to škola väčšej voľnosti a hlavne dialógu.“³⁰

Na prijímacích pohovoroch Salva predložil skúšobnej komisii viacero svojich kompozícií, napríklad *Rozpomienky pre klavír* (1956), *Sonátu pre violončelo a klavír* (1956) alebo *Sláčikové kvarteto so sólom pre bas na slová Ivana Krasku* (1957). Zápis a posudky z prijímacích pohovorov už pravdepodobne neexistujú, ale jeho prijatie dopadlo

²⁸ Na základe e-mailovej komunikácie s Petrom Kolmanom, dňa 14. 6. 2014.

²⁹ HRUŠOVSKÝ Ivan: Tradície kompozičnej školy v slovenskej národnej hudbe. In: *Hudobný život*, roč. 20, 1988, č. 10, s. 10

³⁰ HRUŠOVSKÝ, Ref. 29, s. 10.

úspešne už aj v tom zmysle, že na štúdium bol spomedzi ďalších uchádzačov prijatý spolu s Ivanom Paríkom a Jurajom Hatrikom. Parík mal pritom za sebou úspešné štúdium kompozície u Andreja Očenaša a taktiež dirigovania u Kornela Schimpla na Štátnom konzervatóriu v Bratislave (1953 – 1958), ktorému ešte predchádzalo súkromné štúdium u Alexandra Albrechta (1951 – 1953). Hatrik popri svojich stredoškolských štúdiách ako žiak klavírnej triedy na Hudobnej škole v Bratislave od pätnástich rokov absolvoval dôkladnú hudobnoteoretickú predprípravu u svojho budúceho pedagóga Alexandra Moyzesa.

Napokon boli všetci traja zaradení do jeho kompozičnej triedy. Po slávnostnej imatrikulácii v budove bratislavskej Reduty sa oficiálne začal akademický rok 1958/1959. Štúdium kompozície u Alexandra Moyzesa sa však pre Salvu po necelých štyroch mesiacoch skončilo. Dodnes nie je presne jasné, prečo sa tak stalo, keďže študijné výkazy nie sú k dispozícii. Dôvodov však môžeme nájsť hneď niekoľko – objektívnych, ale aj subjektívnych. Jednou z objektívnych príčin je ideologické smerovanie školy, ktoré bolo ovplyvnené vtedajším vládnym režimom. Moyzes síce nebol politicky angažovaný, ale vo svojej tvorbe najotvorenejšie prijal nastolené žánrové požiadavky komponovaním masových piesní, politicky motivovaných orchestrálnych skladieb a kantát, avšak bez straty profesionálnej úrovne svojho štýlu.³¹ Nedotknuteľnosť zo strany vládnej moci mu v tom čase okrem odmietavého postoja k súčasnej hudbe zabezpečili aj oficiálne vyjadrenia o pedagogickom procese na škole: „Výchova skladateľského dorastu v našej socialistickej spoločnosti popri vysokej odbornosti stáva sa súčasne výchovou ideologickou. [...] Dôraz sa kladie najmä na všeobecné vzdelanie, rátajúc do toho v prvom rade ideologickú výchovu na podklade marxizmu-leninizmu.“³² V tomto období bolo napísanie kantáty podmienkou ukončenia školy³³ a v duchu dobových požiadaviek ukončilo týmto spôsobom štúdium kompozície u Moyzesa v priebehu 50. rokov na Konzervatóriu a neskôr na Vysokej škole múzických umení viacero skladateľov.

Toto odôvodnenie však nie je podľa všetkého vôbec relevantné, pretože vo vtedajšom Československu bola ideologickému nátlaku na výchovu študentov kompozície, ale aj ostatných odborov, vystavená každá vysokoškolská inštitúcia umeleckého zamerania. Moyzes sa napokon sám hudobne vyjadril mimoriadne sugestívnou *Ôsmou symfóniou* k udalostiam z augusta 1968 a neskôr aj slovne svojím vystúpením na zjazde slovenských skladateľov v roku 1969, za čo bol zbavený predsedníctva tejto organizácie, ako aj postu rektora Vysokej školy múzických umení. Týmto gestom Alexander Moyzes aj napriek svojej estetickému orientácii dokázal preukázať občiansky postoj, ktorým sa do značnej miery dotvára pohľad na jeho osobnosť a postavenie v hudobnom a spoločenskom živote.

Subjektívne dôvody Salvovho predčasného odchodu zo štúdia sú dané predovšetkým samotným Salvom, jeho povahou a prístupom k pedagógovi a jeho zauží-

³¹ CHALUPKA, Lubomír: Vývoj po roku 1945. In: ELSCHKEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 281.

³² MOYZES, Alexander: *Výchova skladateľského dorastu*. In: MRLIAN, Rudolf (ed.): *Desať rokov VŠMU*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 75.

³³ BOKES, Vladimír: *Kompozičná pedagogika na Slovensku*. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 4, s. 460.

vaným metódam. Je pravdepodobné, že aj napriek všetkej snahe Salva nedosahoval takú úroveň teoretických a praktických vedomostí, akou na základe svojho predchádzajúceho štúdia disponovali jeho spolužiaci v Moyzesovej triede. Otázne je, či bol Salva ochotný tieto hudobné nedostatky odstrániť, keďže sa sám ešte za čias príprav u Zimmera vyjadril o nesympatickosti konzervatoriálneho opakovania klasickej harmónie.³⁴

Na margo tejto problematiky sa Ivan Parík vyjadril tvrdením, že Salva „[...] pri štúdiu doplácá na svoj prirodzený voluntarizmus a originalitu.“³⁵ Na krízovosť vzťahu medzi Salvom a Moyzesom podobne poukázal i Juraj Hatrík, ktorý uvádza, že: „Salva bol v tom čase v podstate síce geniálny talent, s ktorým sa ale na druhej strane ťažko komunikovalo.“³⁶ Spomínané názory a tvrdenia dopĺňa a ďalej rozvíja Lýdia Dohnalová, ktorá poukazuje na to, že v prípade Salvovho odchodu od Moyzesa, to „[...] v žiadnom prípade nebol nedostatok talentu či vôle, schopnosti vedieť zdatne skonštruovať troj- či štvorhlasnú fúgu, alebo vystavať umnú sonátovú formu a naplniť ju myšlienkou.“³⁷ Rozchod tkvel podľa nej hlavne v Salvovej neochote podrobiť sa nastolenej disciplíne.

Samotný Salva Moyzesa nerešpektoval ani ako pedagóga, ani ako skladateľa.³⁸ Ten bol vo svojej skladateľskej i pedagogickej činnosti najdôslednejším pokračovateľom línie školy Vítězslava Nováka, z ktorej vyšiel. Z Moyzesových vyjadrení je možné badať, že negatívny vzťah ku skladateľom, ako boli reprezentanti 2. viedenskej školy, Béla Bartók či Leoš Janáček vychádza okrem vlastných predsudkov aj z postoja jeho pražského učiteľa.³⁹ Diela uvedených skladateľov mu boli bytostne cudzie, nesnažil sa im porozumieť a snahu inšpirovania a napodobňovania diel týchto autorov u svojich žiakov výrazne potláčal.⁴⁰ Salva bol v čase štúdia u Moyzesa popri Šostakovičovi výrazne pod vplyvom hudby Arnolda Schönberga a Antona Weberna, čo vo vzťahu k pedagogovi mohlo vyvolať značný rozkol. Navyše, pravdepodobne ani nedisponoval takými teoretickými vedomosťami o ich hudbe ako napríklad spomínaný Peter Kolman. Tak u neho mohlo naozaj dôjsť k imitácii bez vzdelanostných kontextov, čo Moyzes nedokázal akceptovať. Bol totiž typom pedagóga, ktorý

„[...] vyspelé prípady rešpektoval a nemilosrdný bol všade tam, kde cítil neistotu, ale aj hľadanie, ktoré malo hmlisté kontúry. [...] Ak chýbala dostatočná individualizovaná predstava, Moyzes tlačil žiaka do kliše, do vyskúšaných a osvedčených postupov. [...]

³⁴ SALVA, Tadeáš: *Autobiografia, časť II. Životné postrehy a skúsenosti o ktorých rozpráva autor – hudobný skladateľ Tadeáš Salva*. Strp., nedat., s. 2-3.

³⁵ Ide o komentár Ivana Paríka k Alexandrovi Moyzesovi a svojmu štúdiu na VŠMU. K tomu porov. ZAGAR, Peter (ed.): *Hudobníci : Rok slovenskej hudby 2006*. Bratislava : Hudobné centrum, 2006, s. 33.

³⁶ Na základe e-mailovej komunikácie s Jurajom Hatríkom, dňa 16. 3. 2015.

³⁷ DOHNALOVÁ Lýdia: Skica k portréту. In: *Hudobný život*, roč. 29, 1997, č. 22, s. 5.

³⁸ SALVA, Ref. 34, s. 5.

³⁹ ZELJENKA, Ilija: *Rozhovory s Alexandrom Moyzesom (1984)*. Bratislava : Scriptorium Musicum, 2003, s. 6-12.

⁴⁰ HRUŠOVSKÝ, Ivan: Anketa. In: *Slovenská hudba*, roč. 17, 1991, č. 1, s. 85-86.; HATRÍK, Juraj: Alexander Moyzes – pedagóg. In: CHALUPKA, Ľubomír (ed.): *K pocte Alexandra Moyzesa a Ludovíta Rajtera : zborník z muzikologickej konferencie s medzinárodnou účasťou Podiel osobností na vývoji profesionálnej hudobnej kultúry*. Bratislava : Stimul, 2007, s. 161.

Moyzesov intuitívny tlak na slabé miesta žiaka vyprovokoval protireakciu, ktorá sa pozitívne prejavila na žiakovom dozrievaní, vyčírila dovtedy nejasne stránky.⁴¹

Salva sa však s takto nastaveným systémom z uvedených dôvodov pravdepodobne nedokázal úplne vyrovať a pred koncom zimného semestra podal žiadosť o prerušenie štúdia.

Jedným z možných dôvodov, prečo Salvu prvotne zaradili do kompozičnej triedy Alexandra Moyzesa, bolo zhoršenie zdravotného stavu Jána Cikquera. Diagnostikovali mu závažné ochorenie ciev, kvôli ktorému sa musel podrobiť liečeniu v kúpeľoch Sliach a vyučovanie na škole v priebehu roka 1958 obmedzil. Ešte pred odchodom domov do Lúčok sprostredkoval Elen-Kaiser Salvovi stretnutie s Cikkerovým žiakom Iljom Zeljenkom. Salva Zeljenku predtým nepoznal a pristupoval k nemu so značným rešpektom, oslovujúc ho spočiatku „maestro“.⁴² Zeljenka, v tom čase pôsobiaci ako dramaturg v Slovenskej filharmónii, po preštudovaní Salvových doterajších partitúr podporil mladého skladateľa v komponovaní a ponúkol mu tiež možnosť ďalších osobných stretnutí alebo písomných rád. Tie Salva využil, a tak sa Zeljenka stal na istú dobu jeho konzultantom, ktorého oboznamoval so svojimi plánovanými kompozičnými zámermi, ale zveroval sa mu tiež s osobnými pocitmi poznačenými hlbokým sklamaním z predčasne ukončeného štúdia.

Ďalšou spriaznenou osobou bol spolužiak z vysokej školy, študent klarinetového odboru Ladislav Gerhardt. Z ubytovania na spoločnej internátnej izbe čoskoro vzišlo priateľstvo, ktoré okrem iných vecí spájalo spoločný záujem o komponovanie. Košický rodák totiž počas štúdia na Vyššej hudobnej škole absolvoval súkromné hodiny kompozície u Ladislava Holoubka, ktorý v tom čase pôsobil ako umelecký riaditeľ a dirigent Opery Štátneho divadla v Košiciach. Aj Gerhardt, ktorý Salvu v listoch informoval o hudobnom dianí v Bratislave, prejavoval obdiv k hudbe medzivojnovnej avantgardy. Sám študoval a pokúšal sa o interpretáciu tvorby Schönberga, Berga, Hindemitha a Honeggera, a o svoje poznatky a dojmy sa v korešpondenčných dialógoch delil so svojím priateľom. Ten pre neho v roku 1959 z vďačnosti skomponoval skladbu s príznačným názvom *Solitudo*, s obsadením pre klarinet a klavír, s podtitulom: „Kolegovi a propagátorovi atonálnej hudby – Lacovi venuje Tadeáš Salva.“

Z korešpondencie, ktorá sa zachovala v pozostalosti spomínaných osôb, sa dá rekonštruovať stav, v akom sa Salva po odchode zo školy nachádzal a aké boli alternatívy jeho budúceho pôsobenia. V týchto psychicky náročných časoch mu dôležitú pomoc poskytol absolvent Štátneho konzervatória v Bratislave v odbore hra na husliach Štefan Juráš. Spoluzakladateľ viacerých prvostupňových hudobných škôl na Liptove a Orave, bol v tom čase riaditeľom novozaloženej Základnej hudobnej školy v Dolnom Kubíne. Tu Salva po odchode z vysokej školy v priebehu roka 1959 pôsobil ako externý pedagóg v hre na akordeóne. Zaujímavosťou je, že na jar a v lete do práce dochádzal na bicykli cez Lúčanskú dolinu takmer 20 kilometrov, pretože táto cesta bola finančne a časovo výhodnejšia ako obchádzka vlakom cez Kralovany.⁴³ Popri zamestnaní Salva naďalej komponoval a pomýšľal na návrat na štúdiá.

⁴¹ HATRÍK, Ref. 40, s. 156-160.

⁴² List Tadeáša Salvu Iljovi Zeljenkovi zo dňa 16. 12. 1958. Rkp. In: SK-Msnk, sign. A CXXIV/7-274.

⁴³ GROMOVÁ, Margita: Biografia Tadeáša Salvu (Spomienky na brata). In: MARTINÁKOVÁ, Zuzana (ed.): *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby*. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2004, s. 12.

Mimoriadne dôležitú úlohu v tomto prípade zohral Ilja Zeljenka. Salvu zoznámil so svojím bývalým pedagógom, ktorému posunul niekoľko Salvových skladieb. Cikker však v tom čase ešte nových žiakov do svojej triedy neprijímal, preto Zeljenka Salvovi navrhol možnosť štúdia na pražskej Akadémii múzických umení. Tam svoje štúdiá absolvoval aj Moyzesov bývalý žiak a Zeljenkov dobrý priateľ Jozef Malovec. Na Zeljenkovu písomnú žiadosť sa Malovec osobne za Salvu angažoval u svojho pedagóga Vladimíra Sommera. Ten ale práve v tom čase prechádzal z Katedry skladby na Katedru hudobnej vedy Filozofickej Fakulty Karlovej Univerzity v Prahe. Z ostatných pedagógov v tom čase skladbu vyučovali ďalší dvaja skladatelia, Václav Dobiáš a Pavel Bořkovec. Dobiáš svoju hudobnú tvorbu od 50. rokov podriaďoval nastoleným žánrovým požiadavkám, čo bolo v súlade s jeho výraznými politickými ambíciami. Aj napriek jeho všeobecne známym pedagogickým kvalitám sa z tohto dôvodu štúdiom v jeho triede pre Salvu po doterajších skúsenostiach s Moyzesom nejavilo ako príliš vhodné. Prijateľnejšiu alternatívu predstavoval Bořkovec. Aj v jeho prípade však došlo k dileme, či štúdiom kompozície u neho nebude podliehať prílišnej konzervatívnosti za cenu straty vlastnej skladateľskej identity. Chronologická postupnosť Salvových pokusov o nástup na štúdiom sa na základe chýbajúcich prameňov presne určiť nedá, ale podľa svojich vyjadrení sa mal uchádzať aj o štúdiom u Miloslava Kabeláča v Prahe a u Miloslava Ištvana a Ctirada Kohoutka na brnianskej Akadémii múzických umení. Kabeláč však v tom čase pôsobil iba na stredoškolskej úrovni na pražskom Štátnom konzervatóriu v Prahe, preto bola táto možnosť bezpredmetná. Štúdiom v Brne a Prahe sa napokon z nevyjasnených dôvodov nerealizovalo, je však možné, že Salva sa prijímacích skúšok na tieto školy vôbec nezúčastnil, alebo na nich neuspel z podobných dôvodov, pre ktoré musel opustiť štúdiom v Bratislave.

Aj keď Salva po viacerých rozhovoroch so Zeljenkom pokladal možnosť štúdia u Cikkeru za nereálnu, úspešné zotavenie v priebehu roka 1959 znamenalo Cikkerov návrat do pedagogického procesu. Keďže Salva iba prerušil štúdiom, stále existovala možnosť jeho návratu do bratislavskej školy. Opätovné štúdiom u Moyzesa by nemalo význam, a tak jedinou možnosťou v tomto prípade bolo prijatie k Cikkerovi. Rozhodovanie medzi Prahou a Bratislavou ovplyvnila aj tá skutočnosť, že na štúdiom kompozície si prihlášku podal Ladislav Gerhardt a v prípade úspešného zvládnutia prijímacích skúšok mal byť zaradený práve k Cikkerovi. Po viacerých intervenciách Ilju Zeljenku nakoniec Ján Cikker privolil, že Salva bude od nového školského roka preradený do jeho kompozičnej triedy. Salvovmu prijatiu okrem Zeljenkových naliehaní pomohlo aj to, že dovtedajší Cikkerov žiak Tomáš Breuer podal žiadosť o prerušenie štúdia, čím sa v podstate dodatočne vytvorilo jedno voľné miesto, ktoré pripadlo Salvovi.

Štúdiom u Cikkeru sa v akademickom roku 1959/1960 spočiatku vyvíjalo sľubne. Cikkerova benevolencia Salvovej povahe vyhovovala viac ako Moyzesova striktnosť. Aj preto bol jeho vzťah k Cikkerovi pozitívnejší ako k Moyzesovi. Salva si u svojho pedagóga pochvaľoval najmä dvojhlasné cvičenia, pri ktorých mohol pedagóg u svojho žiaka rýchlo spozorovať slabé miesta, či už v jeho melodickom, alebo rytmickom cítení. Štúdiom spríjemňovalo aj to, že sa do Cikkerovej triedy napokon podarilo dostať aj Gerhardtovi, s ktorým potom spoločne chodili k svojmu učiteľovi na hodiny kompozície do jeho bytu na Dunajskej ulici. Aj napriek dovtedy pozitívnemu priebehu obaja študenti na konci školského roka neprešli záverečnými skúškami, čo pre Salvu zna-

menalo definitívny koniec štúdia na tejto škole. Túto udalosť zdôvodnil Cikkerovým tvrdením o vynútenom odchode zo štúdia z kapacitných dôvodov, ale v rozhovoroch so svojimi priateľmi pripustil, že za rozhodnutím skúšobnej komisie mohli byť i jeho nedostatky v chápaní harmónie a hudobných foriem.⁴⁴

Z korešpondencie s Gerhardtom vyplýva, že obaja túto situáciu niesli veľmi ťažko. Gerhardt na rozdiel od Salvu zostal na škole a pokračoval v štúdiu hry na klarinete. Okrem vážnej hudby ho – aj s prispením jeho pedagóga Jaroslava Červenku – začal postupne zaujímať moderný džez. Po absolutóriu zanechal hru na klarinete a začal sa venovať hre na klavíri a komponovaniu v tomto hudobnom žánri. Gerhardt sa stal mimoriadne uznávaným džezovým klaviristom, skladateľom a považuje sa za priekopníka tejto hudby na Slovensku.⁴⁵ Kontakt so Salvom časom stratil na intenzite, ale ich vzťah utužil aj ten fakt, že Gerhardt si za manželku zobral violončelistku Alicu Urbanovú – sestru Salvovho priateľa a spolužiaka Bohumila Urbana.

Po odchode z Bratislavy sa Salva v súvislosti s kariérou skladateľa rozhodol urobiť v dejinách novodobej slovenskej hudby celkom ojedinelý krok. K listu, v ktorom sa rozpísal o doterajšom priebehu svojich štúdií, priložil niekoľko kópií svojich partitúr a spolu so žiadosťou o posúdenie ich zaslal viacerým zahraničným skladateľom. Adresáti mali byť takí hudobní veľikáni ako Igor Stravinskij, Paul Hindemith, Bohuslav Martinů a Witold Lutosławski, z ktorých podľa Salvových tvrdení odpísali všetci okrem Paula Hindemitha.

V liste adresovanom Bohuslavovi Martinů do švajčiarskeho Schönenbergu, kde český skladateľ v tom čase na pozvanie Paula Sachera pobýval, si Salva v súvislosti so svojimi priloženými skladbami kládol najmä otázku „[...] či sa pohybujem na ceste, ktorá má budúcnosť, alebo nie.“⁴⁶ Zároveň ho prosil o jeho názor na túto (modernú) hudbu pretože: „[...] u nás sa takáto hudba odsudzuje. Hovorí sa o nej, ako o takej veľmi opatrne, ani áno, ani nie, asi tak na polovicu. Takto sa mladý človek ťažko pohybuje v takých polovičných názoroch na vec.“⁴⁷

Martinů sa síce vo svojej odpovedi zriekol názoru na Salvove priložené diela, ale ohľadom jeho dilemy o nejasnej budúcnosti mu poradil nasledovne:

„Co se tedy vás týče, radil bych vám abyste si nedělal příliš mnoho starosti o těchto otázkách, vy jste dosud na začátku těch problému jež každé tvoření přináší a objevíte jich na této cestě ještě mnoho. [...] Co můžete už teď udělat je učit se, abyste se naučil ovládat ten materiál, který budete potřebovat, abyste svůj projev hudebně vyjádřil k vaší spokojenosti. Tedy pište to co vám vaše srdce a váš talent říká, pište to tak, abyste z toho měl radost a pak i ostatní z toho budou mít radost. Jsem si jist, že na konci najdete odpověď na vaši otázku sám, i bez mé rady a bez jakékoliv rady; To je cesta, kterou každý umělec prošel a není lehká. Zkrátka nespěchejte, máte před sebou celý život.“⁴⁸

⁴⁴ BEKE, Eduard: In memoriam Tadeáš Salva. In: *Bol som učiteľom... Spomienka na nedávne časy*. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 1997, s. 42.

⁴⁵ DIMITROV, Erik: Ladislav Gerhardt, slovenský jazzový klavirista. In: *Musicologica – Internetový časopis Katedry muzikológie Filozofickej fakulty UK*, 2010 č. 1. Dostupné na internete: <http://www.musicologica.eu/wp-content/uploads/3_2010_Dimitrov.pdf>

⁴⁶ List Tadeáša Salvu Bohuslavovi Martinů zo dňa 3. 4. 1959. Rkp. In: CZ-POLm, sign. Sal 1959-04-03.

⁴⁷ Ref. 46.

⁴⁸ List Bohuslava Martinů Tadeášovi Salvovi zo dňa 20. 4. 1959. Strp., xerok. In: ArA.

Salva zaslal tomuto skladateľovi aj ďalší list, v ktorom píše o tom, že ho zaujal najmä Schönberg, Berg, sám Martinů, ako aj Stravinskij. Vyjadril aj svoj názor na elektronickú hudbu, ktorú doteraz počul len z magnetofónových pásov. Podľa neho v súčasnom štádiu vývoja nemá v hudobnej tvorbe budúcnosť a jej uplatnenie videl iba filme. V súvislosti so spomínanou svetovou modernou hudbou sa ďalej sťažuje, že v Československu nie je takmer vôbec k dispozícii. Partitúry a gramofónové platne tu podľa jeho slov vlastní iba málo ľudí, ktorí ich nechcú požičať, pretože majú príliš veľkú hodnotu a nedá sa k nim dostať. Na záver ďakuje skladateľovi za jeho pochopenie a láskavosť, ktoré sú pre neho povzbudením do ďalšej práce.⁴⁹

Reakcie na tento list sa však Salva už nedočkal, keďže Bohuslav Martinů prehral svoj dlhotrvajúci boj s rakovinou a zomrel 28. augusta 1959 v nemocnici v Liestale pri Bazileji.

Najpozitívnejšia odpoveď, ktorá priam osudovo ovplyvnila Salvov život a tvorbu, prišla z Varšavy od Witolda Lutosławského. Do kontaktu s poľským skladateľom sa Salva dostal celkom vynaliezavým spôsobom, na ktorý spomína takto:

„[...] Jeho adresu som nevedel – napadla ma spásonosná myšlienka. Na VŠMU do knižnice prichádzal hudobný časopis Ruch muzyczny. List som adresoval do redakcie vo Warszawe s tým, aby ho poslali Witoldowi Lutosławskému. Netrvalo moc dlho a tento už vtedy uznávaný vo svete skladateľ mi odpovedal.“⁵⁰

Lutosławski vo svojom liste napísal, že je pripravený poskytnúť svoju pomoc v podobe konzultovania Salvových kompozícií v tom prípade, ak za ním bude ochotný osobne pricestovať do Varšavy.⁵¹ Jedinou podmienkou bol dopredu určený termín jeho príchodu. V ďalšom liste z júna toho roku definitívne potvrdil svoj prísľub a vzhľadom na svoju zaneprázdnenosť dopredu určil stretnutie o tri mesiace neskôr, na september 1961.⁵² K stretnutiu s Lutosławskim Salva uviedol, že poľský skladateľ si naozaj našiel čas na preštudovanie a zhodnotenie jeho partitúr: „Sľúbené stretnutie s autorom som úspešne absolvoval a jeho kritické, ale aj povzbudivé slová mi dodnes svietia na moju skladateľskú dráhu.“⁵³

Lutosławski Salvovi navrhol, aby sa popri ich spoločných konzultáciách pri príležitosti návštevy poľskej metropoly zúčastnil festivalu Varšavská jeseň, ktorého piaty ročník sa práve v nasledujúcich dňoch mal konať. Salva následne od generálneho tajomníka festivalového výboru Witolda Rudzińskiego dostal listom oficiálne pozvanie s informáciami o programe festivalu a ubytovaní.⁵⁴ To mu mala po príchode do Varšavy zabezpečiť sekretárka Zväzu poľských skladateľov Leonia Piwowska. Okrem voľného vstupu na vybrané koncerty Lutosławski Salvovi poskytol možnosť zúčastniť sa generálnej skúšky otváracieho koncertu festivalu, na ktorom mala mať premiéru jeho kompozícia *Benátske hry*. Pozvanie zahŕňalo aj účasť na slávnostnej recepcii po

⁴⁹ List Tadeáša Salvu Bohuslavovi Martinů zo dňa 13. 5. 1959. Rkp. In: CZ-POLm, sign. Sal 1959-05-13.

⁵⁰ SALVA, Tadeáš: *Autobiografia*. Rkp., xerok., nedat., s. 57. Ortografia názvov miest, inštitúcií, skladieb a mien v citátoch ostáva nezmenená, tak ako ich Salva uvádzal vo svojom rukopise.

⁵¹ List Witolda Lutosławského Tadeášovi Salvovi zo dňa 12. 3. 1961. Strp., xerok. In: ArA.

⁵² List Witolda Lutosławského Tadeášovi Salvovi zo dňa 2. 6. 1961. Strp., xerok. In: ArA.

⁵³ SALVA, Ref. 34, s. 11.

⁵⁴ List Witolda Rudzińskiego Tadeášovi Salvovi. Strp., nedat. In: PL-Wz, sign. ZKP 11/15.

koncerte, kde bolo prítomných viacero popredných osobností poľskej hudobnej kultúry. Prostredníctvom Lutosławského sa tak Salva mohol naživo stretnúť so skladateľmi Tadeuszom Bairdom, Krzystofom Pendereckim alebo Grażynou Bacewicz. Osobne sa však spoznal s muzikológom a hudobným publicistom Tadeuszom Marekom-Zakiejom, ktorý už predtým viackrát navštívil Bratislavu, kde mu v Slovenskom vydavateľstve krásnej literatúry v roku 1960 vyšla kniha s názvom *Listy : výber z korešpondencie Fryderyka Chopina*. Ten, spoločne s vedúcou sekretariátu festivalu Mariou Kłopotowskou po vypočutí Salvových problémov týkajúcich sa jeho štúdia kompozície prisľúbil sprostredkovanie štúdia v Poľsku, ak sa nájde na niektoej zo škôl voľný pedagóg, ktorý bude ochotný ho prijať. U vtedajšieho poľského ministra kultúry a umenia Tadeusza Galińského sa mal o poskytnutie špeciálneho štipendia na štúdium angažovať sám Lutosławski, ktorý súhlasil s možnosťou ďalších konzultácií priebežne po vyhotovení nových skladieb, vždy vo vopred stanovenom termíne. S týmito pozitívnymi správami sa Salva vrátil domov na Slovensko a s ešte väčším odhodlaním sa pustil do ďalšieho komponovania a štúdia partitúr a nahrávok súčasnej hudby, ktoré si zaobstaral počas návštevy Varšavy.

Pôsobenie v Martine a štúdium v Poľsku (1961 – 1965)

Po opustení internátu v Bratislave sa Salva vrátil spať do rodičovského domu v Lúčkach. Nie je presne známe, čo v tomto období okrem komponovania robil. Vo februári 1961 prijal ponuku bývalého spolužiaka zo Žiliny a riaditeľa Základnej hudobnej školy v Liptovskom Hrádku Jaroslava Lauka na dočasné supľovanie hry na akordeón a klavíri za chorého učiteľa Jozefa Vrábeľa. Tento záskok bol však iba krátkodobý a keďže Salva v tom čase nikde neštudoval, bol z dôvodu hroziaceho nástupu na základnú vojenskú službu nútený nájsť si trvalejšie zamestnanie. V roku 1958, teda v období, keď bol Salva v poslednom ročníku na Vyššej hudobnej škole v Žiline, začal v tejto inštitúcii pôsobiť Eduard Beke. Okrem vyučovania slovenského a ruského jazyka viedol mimoriadne obľúbený literárny krúžok, kde svojich žiakov oboznamoval nielen s ukázkami z modernej literatúry a výtvarného umenia, ale aj zo súčasnej hudby, ktorá sa na škole vyučovala až od štvrtého ročníka. Záujem o literatúru u Salvu podnietil už Jarko Elen-Kaiser počas jeho návštev v Lúčkach. Napriek tomu, že slovenský a ruský jazyk nepatrili medzi Salvove obľúbené predmety, svoju záľubu v literatúre naďalej prehľboval prostredníctvom Bekeho prednášok. Ten vo svojich spomienkach na Salvu uvádza: „[...] v piatom, maturitnom ročníku upútal moju pozornosť študent, ktorý sa veľmi živo zaujímal o svetovú literatúru. [...] Jeho otázky takmer vždy presahovali rámec požadovaných poznatkov...“⁵⁵

V kontakte s bývalým pedagógom Salva zostal aj po ukončení svojho štúdia v Žiline, keďže Beke si popri zamestnaní diaľkovo dokončoval štúdium ruského jazyka na Filozofickej Fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Obaja sa tak pravidelne stretávali na cestách vlakom, počas ktorých sa spriatelili a naďalej sa navštevovali aj potom, čo Salva opustil vysokoškolské štúdium. Prostredníctvom Bekeho sa v prie-

⁵⁵ BEKE, Ref. 44, s. 40.

behu leta roku 1961 Salva zoznámil s akademickým maliarom Jozefom Vongrejom. Ten podobne ako Salva pochádzal z Liptova a s Bekem sa zoznámil počas spoločných štúdií na Vysokej škole pedagogickej v Prešove. Po krátkom pôsobení v Čadci sa Vongrej presťahoval do Martina, kde v roku 1959 založil Výtvarnú školu, na ktorej okrem iných osvetových činností každoročne usporadúval Súťaž detskej kresby na ceste, ktorá neskôr vyústila do pravidelne konaných medzinárodných prehliadok známych pod názvom Bienále fantázie Martin.

V Martine od roku 1919 sídlila aj Hudobná škola patriaca pod miestny odbor Živeny. Na tejto škole, neskôr premenovanej na Župnú hudobnú školu (1922) a Mestskú hudobnú školu (1927), počas jej fungovania vyučovali také osobnosti ako Hana Meličková, Zora Jesenská alebo Ladislav Árvay. Od roku 1953 funkciu riaditeľky školy zastávala Magdaléna Rističová-Valentová, ktorá do Martina prišla z Bratislavy, kde absolvovala štúdium hry na klavíri u Anny Kafendovej na Štátnom konzervatóriu. Reorganizáciou školstva sa v priebehu 60. rokov obe inštitúcie, výtvarná a hudobná škola, zlúčili do Ľudovej školy umenia v Martine. Vongrej sa stal vedúcim výtvarného odboru, Rističová riadila hudobný odbor, ku ktorým pribudol literárno-dramatický odbor, ktorý viedol herec Ivan Letko.

Pre zvyšujúci sa záujem o štúdium bolo vedenie školy nútené rozšíriť pedagogické kapacity. Keď Vongrej po zoznámení a rozhovoroch so Salvom zistil, že ten v tom čase momentálne neštuduje a nie je ani nikde riadne zamestnaný, oslovil ho s ponukou voľného miesta. Po úspešnom pohovore s riaditeľkou Rističovou sa Salva od 1. októbra 1961 stal súčasťou 12-členného pedagogického zboru martinskej Ľudovej školy. Hlavnou náplňou jeho práce bol post učiteľa hry na akordeóne a hudobnej náuky. O začiatkoch pôsobenia na škole Salva povedal:

„Dostal som ročník absolventov, ktorí mi asi pol roka nechodili na hodiny (s výnimkou asi dvoch), nechal som ich teda prepadnúť. [...] Mój ťah bol účinný, pretože sa ukázalo, že deti chodia poza školu. To ma na druhej strane zaviazalo hľadať formu, ako si týchto záškolákov získať, ako ich priviesť k relatívne neefektívnemu učivu, aby sa pre nich stalo prítlačivým. Tak som teda s nimi trávil hodiny a hodiny pri počúvaní hudby, snažil som sa ich upozorňovať na prítlačivé momenty, odťažiac tak nezáživné „teoretické“ fakty. Najkrajšie zadostučinenie pre mňa bolo, keď som po príchode do Bratislavy stretával na filharmonických koncertoch práve týchto mojich žiakov, už ako vysokoškolákov, ktorí sa, vlastne i mojou zásluhou stali ozajstnými milovníkmi umenia.“⁵⁶

Popri vyučovaní Salva autorsky prispieval do školského bulletinu, kde okrem svojich textov prinášal rozhovory so známymi osobnosťami.⁵⁷ V Martine, niekdajšom centre slovenskej kultúry, v tom čase pôsobilo viacero umelcov, ktorých tu Salva osobne spoznal. Z výtvarníkov to boli členovia skupiny Mikuláša Galandu Milan Lалуha, Bohuslav Kulhavý, ale najmä Martin Benka. Ten bol sám veľkým milovníkom hudobného umenia, vo voľnom čase sa pokúšal komponovať a vo svojom martinskom ateliéri združoval viacero amatérskych, ale aj poloprofesionálne vzdelaných hudobníkov

⁵⁶ DOHNALOVÁ, Lýdia: *O sile jedinečnosti... Rozhovor s Tadeášom Salvom*. In: *Hudobný život*, roč. 24, 1992, č. 23-24, s. 3.

⁵⁷ RUTTKAY, Juraj: *Tadeáš Salva a jeho pôsobenie v Martine*. In: MARTINÁKOVÁ, Zuzana (ed.): *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby*. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2004, s. 83.

– priateľov komornej hudby.⁵⁸ V jeho sláčikovom kvartete založenom v 50. rokoch pôsobil okrem violončelistu Miroslava Filipa ako sekundista Emanuel Muntág. S ním sa Salvovi podarilo zoznámiť, keď Muntág vystriedal Ladislava Galka a nastúpil na post pracovníka Úseku hudobných rukopisov Literárno-archívneho oddelenia Matice slovenskej. Ich spoločný kontakt sa po čase prehĺbil do priateľskej roviny, o čom svedčí obsiahla korešpondencia zachovaná v Muntágovej pozostalosti.⁵⁹ Počas návštev Matice slovenskej sa Salva spriatelil aj s literátom Bohušom Kováčom a viackrát sa stretol s vedúcim Literárneho archívu Antonom Augustínom Baníkom, s ktorým viedol rozhovory o Bélovi Bartókovi, ktorému Baník v čase svojej mladosti pomáhal pri zbieraní ľudových piesní.⁶⁰ Z osobností divadelnej sféry mal Salva v Martine príležitosť stýkať sa aj s režisérom Milošom Pietorom alebo scénografom Otom Opršalom, ktorí v tom čase pôsobili v Divadle Slovenského národného povstania; medzi členmi divadla bolo viacero pedagógov a Salvových kolegov z martinskej ľudovej školy. K jeho dobrým známym patrilo i viacero amatérskych hudobníkov pôsobiacich v martinskej Fakultnej nemocnici, napríklad primár interného oddelenia Ján Trokan, foniater Rudolf Neuschl alebo gynekológ Tibor Holan.⁶¹

Najdôležitejšou postavou Salvovho pôsobenia v Martine bol ale Jozef Vongrej, u ktorého bol počas svojho pobytu v meste ubytovaný a ktorý u neho podnietil záujem o moderné výtvarné umenie a neskôr aj o vlastnú výtvarnú realizáciu. Boli veľkými priateľmi a ich spoločné nadšenie pre umenie nezostalo iba v rovine rozhovorov a úvah, ale vyústilo do realizácie niekoľkých produkcií, ktorými táto dvojica v tom čase prispela do kultúrneho diania v meste.

Už v prvých mesiacoch Salvovho vyučovania na škole spoločne zorganizovali odvažný projekt výtvarnej symfónie s názvom *Živý Goya – mŕtvy strach*. Kultúrno-vzdelávací program pre žiakov školy, ich rodičov a ďalších obyvateľov Martina na scenár a libreto Jozefa Vongreja o španielskom maliarovi Franciscovi Goyovi pozostával z viacerých pásiem. Ústredným bodom programu bolo premietanie reprodukcií obrazov z Goyových grafických cyklov *Hrôzy vojny* a *Rozmary*, ku ktorým paralelne z playbacku znela scénická hudba s hovoreným slovom. Autorom hudby bol Salva, ktorý pri jej zázname ako dirigent sám viedol zoskupenie hudobníkov, pozostávajúce prevažne zo žiakov žilinského konzervatória a učiteľov hudobného odboru. Celú projekciu dopĺňali texty Milana Rúfusa a Guillaumea Apollinaira, ktoré prednášali herci Štefan Halás, Ján Blanský, Igor Hrabinský a Marianna Štepitová-Klaučo.⁶²

Na jeseň roku 1963 sa uskutočnila vernisáž výstavy obrazov Jozefa Vongreja. Toto podujatie sa konalo v Divadle Slovenského národného povstania a Salva k vernisáži skomponoval skladbu *Canti linie* (1963), ktorá mala na slávnostnom otvorení podujatia svoju premiéru. Obsadenie osemčlenného komorného súboru tvorili hudobníci

⁵⁸ MUNTÁG, Emanuel: *Martin Benka a hudba*. Martin : Matica slovenská, 2004, s. 6.

⁵⁹ Osobný fond Emanuela Muntága v Literárnom archíve SNK disponuje 51 listami Tadeáša Salvu adresovanými v priebehu rokov 1968 – 1990 Emanuelovi Muntágovi.

⁶⁰ SEDLÁKOVÁ, Viera: Kontakty Bélu Bartóka s Antonom A. Baníkom a vydanie zbierky Slovenské ľudové piesne. In: *Biografické štúdie*, roč. 35, 2010, č. 1, s. 172-180.

⁶¹ SALVA, Ref. 34, s. 13.

⁶² VONGREJ, Jozef: *Živý Goya – mŕtvy strach – výtvarná symfónia*. Programový bulletin, Martin, 1961.

divadelného orchestra a klavírny part interpretovala riaditeľka školy Magdaléna Rističová.

Pre potreby vyučovania hudobnej náuky Salva zostavil vlastné osnovy, kde v rámci každého štýlového obdobia systematicky zhrnul všetky podoblasti týkajúce sa jeho hlavných predstaviteľov, hudobnej teórie a kompozičných techník, foriem a náuky o hudobných nástrojoch. Počas takmer štvorročného pôsobenia na Ludovej škole umenia v Martine ako pedagóg odučil množstvo žiakov, z ktorých viacerí pokračovali v štúdiu na Konzervatóriu v Žiline a niektorí z nich sa neskôr stali absolventmi Vysokej školy múzických umení v Bratislave.

Salva zohral dôležitú úlohu v začiatkoch kariéry hudobného psychológa Petra Krbaťa, ktorý v rokoch 1991 – 1997 zastával funkciu dekana Hudobnej a tanečnej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Od roku 1961 sa vzájomne navštevovali v Martine a Vrútkach, odkiaľ Krbaťa pochádza, a na spoločných stretnutiach ho Salva systematicky pripravoval na prijímacie pohovory na Katedru hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Takmer s odstupom 55 rokov od týchto spoločných stretnutí Peter Krbaťa o Salvovi povedal:

„Tadeáš Salva ma ako osobnosť fascinoval. Čím? Úžasnou kreativitou, nekonvenčnosťou, ľudským prístupom, prehľadom o svetovej hudobnej histórii a tiež avantgarde v oblasti kompozície. Ukazoval mi na mnohých príkladoch, ako sa dá pracovať s jednoduchým hudobným motívom, harmonizáciou, výrazovosťou, dynamikou, nezvyklým rytmom a ďalšími architektonickými zložkami hudby. Nielen inštrumentálnymi, ale i archaickými expresívnymi slovnými a spevnými. Vznikal tak v mojej predstave úplne nový celkový konštrukt, odlišný od známej tradície. Viem, že často apeloval na originalitu a čistotu stredoslovenského folklóru (píšťaly, fujary, spev a i.) Vedel vždy poukázať na iných skladateľov, ktorí čerpali z ľudovej tvorby. Vysvetlil mi, napríklad, ako vedel spredmetniť do hudby emocionálne výrazy Leoš Janáček v jeho nápěvkovej teórii. Aj v jazze mi pootvoril dvere k novým melodickým improvizáciám a harmonizáciám. Mal zmysel i pre recesiu. Raz mi poradil, ako sa dá ľahko zmeniť zvuk klavira na „čembalo“ či „spinet“. Ako? Medzi struny klavira dať prekladane papier. Doma som to skúšal a k prekvapeniu to fungovalo. Chcem tým naznačiť, že Tadeáš Salva mal zmysel pre hru a experimentovanie so zvukom.“⁶³

V priebehu roka 1962 sa dalo do pohybu viacero vecí tykajúcich sa Salvovho štúdia v Poľsku. V apríli dostal list z Rektorátu Štátnej vyššej hudobnej školy v Katoviciach so žiadosťou o zaslanie partitúr s cieľom ich zhodnotenia, ktorého sa mal ujať tamjší pedagóg Bolesław Woytowicz.⁶⁴ Presne o mesiac neskôr prišla správa, že zaslané partitúry boli ohodnotené pozitívne a že od septembra 1962 bude Salva zaradený na štúdium do kompozičnej triedy dekana fakulty a vedúceho Katedry kompozície Bolesława Szabelského. V prípade oboch listov bolo dodatočne uvedené, že k štúdiu bude potrebné vydanie povolenia od poľského Ministerstva kultúry, ktoré však zabezpečí škola a Salva si má na základe potvrdenia o prijatí zaobstaráť potrebné vycestovacie

⁶³ Na základe e-mailovej komunikácie s Petrom Krbaťom, dňa 28. 2. 2016.

⁶⁴ List č. I/15/22/62 Rektorátu Vyššej hudobnej školy v Katoviciach zo dňa 27. 4. 1962, adresovaný Tadeášovi Salvovi. Strp., xerok. In: ArA.

doklady.⁶⁵ Podľa svojej výpovede Salva osobne navštívil Veľvyslanectvo Poľskej ľudovej republiky v Bratislave, kde ho po poskytnutí všetkých informácií o možnostiach a podmienkach vysokoškolského štúdia pre cudzincov v Poľsku odkázali na Povereníctvo školstva a kultúry Československej socialistickej republiky. Vtedajší prednosta sekcie umenia Mikuláš Štrausz však údajne jeho žiadosť o vydanie potrebných vycesťovacích dokladov a povolení na štúdium v Poľsku zamietol s odôvodnením, že po doštudovaní si Poliaci budú na Salvu nárokovať ako na svojho skladateľa.⁶⁶ O návšteve alebo priebehu vystavenia tejto žiadosti neexistuje oficiálny záznam, a preto sa pravosť Salvových tvrdení nedá jednoznačne potvrdiť, ani vyvrátiť.

Na popud svojich kolegov z martinskej ľudovej školy napísal Salva sťažnosť svojmu krajanovi, rodákovi z Liptovskej Porúbky, vtedajšiemu predsedovi Slovenskej národnej rady a neskoršiemu predsedovi vlády Československej socialistickej republiky, Jozefovi Lenártovi.⁶⁷ Odpoveďou bolo pozvanie na osobný pohovor k Štrauszovi, ktorý namiesto vydania príslušného povolenia na štúdium v Poľsku prisľúbil vo svojom mene vystavenie žiadosti o opätovný návrat k Jánovi Cikkerovi do jeho kompozičnej triedy. Salva navštívil Cikkeru počas jeho liečenia v sliackych kúpeľoch, ten však žiadosť rezolútne odmietol. Salva sa tak dostal do bezvýchodiskovej situácie – bol prijatý na štúdium, ale pre administratívne prieťahy naň nemohol nastúpiť.

Aj keď viaceré zdroje vrátane samotného Salvu uvádzajú, že je absolventom Štátnej vyššej hudobnej školy v Katoviciach, uvedenú skutočnosť nedokazujú žiadne pramene. Jediným dokladom je v tomto smere list Bolesława Szabelského, v ktorom potvrdzuje, že Salva bol jeho žiakom po dobu troch rokov, počas ktorých mu boli poskytnuté lekcie kompozície a skladateľských techník súčasnej hudby podľa osnov katovickej vyššej hudobnej školy.⁶⁸ Tento list však nemožno považovať za oficiálny diplom o ukončení štúdia a udelení vysokoškolského titulu. Z toho vyplýva, že Salva síce kompozíciu v Poľsku študoval, ale pravdepodobne iba ako Szabelského súkromný študent. Ani archív študijného oddelenia dnešnej Hudobnej akadémie Karola Szymanowského totiž neviduje Salvu medzi absolventmi školy, a ani nedisponuje žiadnym záznamom o jeho štúdiu na tejto škole.⁶⁹ Písomne to potvrdil aj bývalý rektor školy Leon Markiewicz, ktorý uviedol, že napriek úsiliu Rektorátu a Ministerstva kultúry vo Varšave bol Salva žiakom Szabelského iba na privatej úrovni, čím sa nepriamo potvrdili Salvove slová o neposkytnutí povolenia na štúdium zo slovenskej strany. Ani v Szabelského monografii, v kapitole, ktorá mapuje jeho takmer 40-ročné pedagogické pôsobenie, sa Salvovo meno nevyskytuje medzi žiakmi, ktorí vyšli z jeho kompozičnej triedy na katovickej škole, ale je tu uvedený medzi študentmi, ktorí sa u neho vzdelávali súkromne.⁷⁰

⁶⁵ List č. I/15/22/62 Rektorátu Vyššej hudobnej školy v Katoviciach zo dňa 27. 5. 1962, adresovaný Tadeášovi Salvovi. Strp., xerok. In: ArA.

⁶⁶ SALVA, Ref. 34, s. 12.

⁶⁷ SALVA, Ref. 34, s. 13.

⁶⁸ Potvrdenie Bolesława Szabelského o poskytnutí štúdia Tadeášovi Salvovi. Katovice, dňa 12. 10. 1965. Strp. xerok. In: ArA (zo: Sz-LM).

⁶⁹ Túto informáciu poskytla mgr. Iwona Bias – riaditeľka Knížnice a archívu Hudobnej akadémie Karola Szymanowského, na základe e-mailovej komunikácie dňa 12. 9. 2014.

⁷⁰ MARKIEWICZ, Leon: *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1995, s. 104.

Szabelski pravdepodobne poskytol Salvovi túto možnosť pri stretnutí na festivale Varšavská jeseň v roku 1962, kde sa obaja po prvýkrát oficiálne zoznámili. Keďže Szabelskému bolo známe, že Salva okrem povolenia na oficiálnu formu štúdia nezískal ani štipendium, poskytol mu možnosť ubytovania a stravovania u seba, vo svojej vile na Ochojci, v mestskej časti Katovic na ulici Nad Jarem č. 9. Návštevy sa podľa Salvu konali spočiatku každý mesiac na týždeň, neskôr trikrát do roka po dobu troch týždňov. Ich možnosť zaručovali pozvánky, ktoré Salvovi okrem Szabelského zasielal vtedajší rektor katovickej školy a Szabelského bývalý žiak Jan Gawlas. Na ich základe mu potom boli vydané turistické priepustky umožňujúce vycestovať do zahraničia, ktoré pre neho ochotne vystavoval priateľ z radov vtedajšej národnej bezpečnosti a otec jednej zo žiačok hudobného odboru martinskej ľudovej školy.⁷¹ Szabelski na základe funkcie dekana a vedúceho katedry Salvovi umožnil zúčastniť sa spolu s ostatnými oficiálnymi študentmi prednášok z hudobnej teórie a ďalších predmetov, ktoré v čase jeho návštevy na škole prebiehali. Podľa spomienok skladateľovej dcéry Marie Wielínskej-Szabelskej v ostatných dňoch spolu tvrdo pracovali, sedeli nad partitúrami takmer celé dni, často i dlho do noci. Zároveň dodáva, že jej otec za svoje služby nikdy od Salvu nepožadoval žiadne financie.⁷²

Szabelski, absolvent organovej školy Varšavskej hudobnej spoločnosti a v kompozícii žiak Karola Szymanowského na Konzervatóriu vo Varšave, vo svojej tvorbe prekonal viacero etáp od postbrucknerovských a postmahlerovských symfonických tendencií, cez inšpiráciu formami barokovej organovej hudby, vplyv poľského piesňového folklóru, až po radikálny odklon spôsobený využitím seriálnej techniky a punktualizmu. Z ľudských vlastností bola pre jeho osobu charakteristická skromnosť, priateľnosť a dobrosrdečnosť, za ktoré si vyslúžil prezývku „sluha Boží“.⁷³ Pre viacerých svojich žiakov Szabelski predstavoval personu *in loco parentis*.⁷⁴ Salva sa na hodinách kompozície u poľského učiteľa stretol s absolútne odlišným systémom výučby, na aký bol dovtedy zvyknutý. Podľa neho totiž: „Szabelski nevyžadoval osemtaktové úlohy, ale kompletné skladby. Radil, pomáhal, usmerňoval a nechával priestor pre tvorivý rozlet.“⁷⁵

Sám Szabelski na margo svojho pedagogického prístupu povedal: „Svojim študentom som sa nikdy nepokúšal vnucovať vlastné koncepcie, ale snažil sa ich viesť takým spôsobom, aby nestratili nič zo svojej individuality.“⁷⁶

Podľa jeho najznámejšieho žiaka Henryka Mikołaja Góreckého a vyjadrení ostatných študentov hlavné črty jeho pedagogického prístupu spočívali v tom, že Szabelski pri výučbe nesmierne dôkladne a veľmi pomaly prehrával každú časť kompozície, analyzoval umiestnenie každého akordu, vždy sa zastavil na miestach, ktoré v skladbe považoval za slabšie a hľadal pre ne čo najlepšie možné riešenie. Týmto spôsobom eli-

⁷¹ SALVA, Ref. 34, s. 14.

⁷² Na základe e-mailovej komunikácie s Mariou Szabelskou-Wielínskou, dňa 17. 9. 2014.

⁷³ MARKIEWICZ, Ref. 70, s. 108.

⁷⁴ THOMAS, Adrian: *Górecki*. Oxford : Clarendon Press; New York : Oxford University Press, 1997, s. 1.; MARKIEWICZ, Ref. 70, s. 107.

⁷⁵ GLOCKOVÁ, Mária: Verný svojim tónom. Rozhovor s rodákom, hudobným skladateľom Tadeášom Salvom. In: *Smer*, roč. 1, 1991, č. 16, s. 4

⁷⁶ MARKIEWICZ, Ref. 70, s. 122.

minoval každý nedokonalý detail a robil to až dovedy, kým spolu so žiakom nedospeli k absolútnej spokojnosti s výsledným znením.⁷⁷

Salvu na jeho pedagógovi napriek pokročilému veku fascinovala duševná mladosť a vitalita, ktorú vyžaroval. Szabelski pri výučbe vyzdvihoval najmä tvorbu skladateľov Johanna Sebastiana Bacha, Karola Szymanowského, Bélu Bartóka, Igora Stravinského, Dmitrija Šostakoviča a popredné miesto patrilo Antonovi Webernovi.⁷⁸ Počas tohto trojročného štúdia Salva napísal diela: *Sonatina pre klavír* – dedikovaná Boleslawovi Szabelskému (1962), *Canti responsoria* (1962), *Epitaf* (1962), *Sedem kresieb* (1962), *The Misfis* (1963), *Canticum Zachariae* (1963) a *Štyri kusy pre sláčikové trio* (1964). Poslednou skladbou, ktorú Salva skomponoval pod Szabelského dohľadom, bol *Koncert pre klarinet, štyri ľudské hlasy, recitátora a bicie nástroje* (1965), ktorým svoje štúdium na jeseň roku 1965 ukončil. Szabelski zrejme nerozlišoval medzi oficiálnou a súkromnou formou štúdia, keďže Salvu označil za absolventa svojej kompozičnej triedy, navyše ho i napriek značnej vekovej bariére považoval za dobrého priateľa.⁷⁹

Život a zamestnanie v Košiciach a Bratislave (1965 – 1986)

Na základe svojej práce, aktivít a paralelne prebiehajúceho štúdia v Poľsku sa Salva čoskoro stal v Martine uznávanou umeleckou osobnosťou. Malomestské prostredie však na neho po čase začalo pôsobiť stiesňujúco.⁸⁰ Jeho ambicióznosť ho čoraz viac motivovala k väčším pracovným a skladateľským cieľom, ktoré z dovtedajšieho postu učiteľa lokálnej umeleckej školy nemohol dosiahnuť. Na jeseň roku 1964 Salva v spolupráci s martinskou Ľudovou školou umenia usporiadal vlastný celovečerný klavírny recitál, na ktorom okrem skladieb Igora Stravinského a Alexandra Skriabina odzneli aj jeho vlastné kompozície.⁸¹ Plagát k podujatiu, ktoré sa konalo v priestoroch budovy dnešného Múzea Andreja Kmeťa, vyhotovil Jozef Vongrej. Išlo o poslednú verejnú akciu, ktorú Salva počas svojho pôsobenia v Martine uskutočnil. K poslednému dňu školského roka 1964/1965 sa totiž rozhodol podať výpoveď a hľadať si iné zamestnanie. Keďže sa v rámci centralizácie kultúrneho, a teda aj hudobného života v priebehu 50. rokov do Bratislavy presunula väčšina popredných, aktívne činných osobností z celého Slovenska, nájsť si adekvátne pracovné miesto bolo pre Salvu, ktorý bol relatívne neznámou osobou s minimom pracovných skúseností, takmer nemožné. Po viacerých neúspešných pokusoch o získanie zamestnania bolo Salvovi na základe intervencie Jozefa Lenárta, na ktorého sa opäť aj v tomto prípade obrátil, ponúknuté miesto vedúceho redakcie hudobného vysielania Československého rozhlasu v Košiciach.⁸²

Pôvodný hudobný odbor prešiel od roku 1945, keď sa obnovilo vysielanie z Košíc, viacerými vývojovými etapami. Po postupnom odchode jeho vedúcich osobností, kto-

⁷⁷ MARKIEWICZ, Ref. 70, s. 105.

⁷⁸ MARKIEWICZ, Ref. 70, s. 107.

⁷⁹ MARKIEWICZ, Ref. 70, s. 111, 122.

⁸⁰ SALVA, Ref. 34, s. 18.

⁸¹ TURICOVÁ, Libuša – VONGREJ, Božidar – RUTTKAY, Juraj: 75. výročie Základnej umeleckej školy v Martine, *história a súčasnosť*. Martin : Základná umelecká škola, 1998, s. 17.

⁸² List Tadeáša Salvu Jozefovi Lenártovi. Rkp., xerok., nedat. In: ArA.

rými boli Dezider Kardoš, Michal Vilec, Janko Matuška, Teodor Hirner, Pavol Tonkovič a Zdeněk Cón, v roku 1953 hudobné vysielanie zaniklo. Až koncom roka 1957 nanovo vznikla redakcia hudobného vysielania. V rámci reorganizácie sa vykryštalizovalo jej personálne obsadenie, ktoré pozostávalo z vedúceho redakcie a štyroch redaktorov, ktorých pracovná náplň bola rozdelená podľa jednotlivých hudobných žánrov. Dbalo sa na rovnocennú umeleckú úroveň s ostatnými štúdiami, čo malo za následok kvalitatívne zvyšovanie krajového vysielania a jeho zapojenie do celonárodného okruhu. Hlavným cieľom bolo pokryť vysielanie predovšetkým programami vlastnej výroby na základe vynovenej koncepcie a ideovo-obsahového zamerania.⁸³ Zdôrazňovala sa potreba blokových relácií zábavného a spravodajského typu, vytvorených v spolupráci s redakciou spravodajstva a publicistiky a literárno-dramatickou redakciou, ktoré popri koncertnej forme prezentácie hudby so zastúpením jednotlivých žánrov bez sprievodu slova predstavovali druhú polohu programotvorného použitia hudby.⁸⁴ Pod hudobnú redakciu spadal Košický rozhlasový orchester, ktorý bol pilierom hudobného života v Košiciach aj v celom východoslovenskom kraji. Pre rozšírenie hudobnej výroby sa obnovila interná a externá spolupráca s rôznymi súbormi, ako bol ľudový inštrumentálny súbor Branisko, folklórny súbor Karička, zábavný súbor Františka Petrusa alebo vojenská dychová hudba z Prešova.⁸⁵

Salva na post vedúceho hudobného vysielania nastúpil 5. júla 1965. Svojím pôsobením pokračoval v nastolenom trende zvyšovania kvalitatívnej úrovne hudobného vysielania z Košíc. V jeho redakčnom tíme pôsobili ako redaktori: Ladislav Salaj na ľudovú hudbu a zároveň zástupca vedúceho redakcie, Ali Brezovský na populárnu hudbu, Ludovít Beleš na dychovú hudbu a Mária Ferková na vážnu hudbu. Každý redaktor, ktorý bol zároveň dramaturgom vo svojej oblasti, musel pre regionálne vysielanie vypracovať vlastný plán, ktorý Salva po schválení ako vedúci redakcie musel na pravidelných mesačných poradách v Bratislave obhájiť, spolu s plánovanou dramaturgiou, ktorá mala byť súčasťou celonárodného vysielania. Ali Brezovský, ktorý v košickom rozhlase pôsobil od roku 1963, o Salvovom pôsobení na poste vedúceho hudobnej redakcie hovorí:

„So Salvom prišla do Košíc ambiciózná, rozhladená a tvorivá osobnosť. Ako každý mladý človek, aj on bol v tom čase plný ideálov, mal veľký rozlet a takýmto nadšeným spôsobom viedol celú redakciu. Vedel ľudí nadchnúť, každý sa cítil pod jeho vedením slobodný, každému dal dôveru, ale vždy chcel vidieť výsledky. Bol fantastický a láskavý človek a my redaktori sme sa pod jeho vedením vyslovene vznášali. Jeho riadeniu redakcie sa na rozdiel od tých pred ním a tých, čo prišli po ňom, naozaj nedalo nič vytknúť.“⁸⁶

⁸³ POTEMROVÁ, Mária: 60 rokov hudobného vysielania košického rozhlasu. In: *Hudobný život*, roč. 19, 1987, č. 7, s. 8.

⁸⁴ URBANČÍKOVÁ, Lýdia: Hudobné vysielanie košického rozhlasu od roku 1945 podnes v žánri umeleckej hudby. In: *60 rokov hudobného vysielania z rozhlasového štúdia Košice. Referáty prednesené na 2. muzikologickej konferencii v rámci 32. KHJ*, 5. 6. 1987. Košice : b. v., 1987, s. 59.

⁸⁵ URBANČÍKOVÁ, Lýdia: Hudobné vysielanie košického rozhlasu od roku 1945. In: LUKÁČ, Andrej (ed.): *50 rokov košického štúdia Československého rozhlasu*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1977, s. 26.

⁸⁶ Osobný rozhovor s Alim Brezovským, dňa 7. 5. 2015 v Bratislave.

V období nasledujúcom po Salvovom príchode bola vo vysielaní dokázateľne najvyššia minutáž v oblasti vážnej hudby.⁸⁷ Popri rozhlasovej redakčnej práci sa preto zamerával na skvalitnenie interpretačnej úrovne rozhlasového orchestra. Pravidelne trávil čas v miestnosti hudobnej réžie a sledoval skúšky, čím získal dokonalý prehľad o telese a o jeho jednotlivcoch. Z fonotéky si vyžiadal dostupné nahrávky, ktoré dôkladne analyzoval. Po prehodnotení interpretačných možností členov orchestra a po porade so šéfdirigentom Jánom Šeflom a ostatnými redaktormi bol zostavený nový dramaturgický plán. Súčasťou zmien bolo aj zrušenie pracovného miesta sólového klaviristu v Košickom rozhlasovom orchestri. Gejza Toperczer, ktorý na tomto poste dovtedy pôsobil, sa presunul do hudobnej réžie, kde spolu so zvukovým majstrom Jánom Barkáčom, prizvanými dirigentmi a redaktormi dohliadali na výslednú kvalitu nahrávok. Ukázalo sa, že išlo o mimoriadne efektívne riešenie, pretože nahrávky po realizácii ešte prechádzali novozavedeným povinným odposluchom, pri ktorom sa hľadali chybné a interpretačne nedotiahnuté miesta, čím sa ich kvalita v konečnom dôsledku podstatne zvýšila a viacero z nich sa stalo súčasťou celonárodného vysielania.⁸⁸ Salva pre potreby vysielania v archívoch Matice slovenskej vyhľadával pamiatky pochádzajúce z východného Slovenska, ktoré sa neskôr realizovali vo vysielaní.

Pre Bolesława Szabelského sprostredkoval nahrávanie jeho *Organovej sonáty* v interpretácii Ivana Sokola.⁸⁹ Na jeho podnet sa vo vysielaní realizovalo niekoľko operiet Viliama Kostku, Františka Kováčika-Podmagurského na libretá Jarka Elena-Kaisera,⁹⁰ k rozhlasovým hrám *Tmavovláska a Plavovláska*, *Samota pre bohov* a *Tragédia človeka* skomponoval scénickú hudbu. Priestor pri procese hudobnej výroby v štúdiu začala dostávať mladá generácia hudobníkov zastúpená klaviristom Petrom Toperczerom, hráčom na lesnom rohu Václavom Adamírom, huslistom Karolom Petróczim a akordeonistom Vladimírom Čuchranom. Vznikli prvé nahrávky s Ivanom Sokolom, s klavírnym duom Kojanová – Novotný, violistom Jozefom Kýškom, sopranistkou Luciou Ganzovou a inými.⁹¹ Z členov orchestra sa v roku 1966 vytvorilo komorné združenie, ktorého program spočíval v premiérovom uvádzaní nových diel východoslovenských alebo v tomto kraji pôsobiacich skladateľov. Tak sa podarilo Salvovi zaznamenať aj svoje skladby *Canti linie*, ktoré sám dirigoval, ako aj *Sedem kresieb a Idee*, ktoré zazneli pod taktovkou Šefla. Počas tohto obdobia sa Salva spriatelil so sólistami orchestra Ivanom Sokolom, Petrom Toperczerom a skladateľmi Jozefom Grešákom, vtedajším tajomníkom Krajskej pobočky Zväzu slovenských skladateľov, a Radovanom Fest-Spišiakom, ktorý kompozíciu študoval v Budapešti u Zoltána Kodálya.

Počas pôsobenia v Košiciach bol Salva ubytovaný v budove rozhlasu na Moyzesovej ulici č. 7/A. Okrem práce vedúceho hudobnej redakcie v školskom roku 1965/1966 externe vyučoval predmet hudobná teória na Konzervatóriu v Košiciach.

V období jeho trojročného pobytu v metropole východného Slovenska vzišlo zo Salvovej kompozičnej činnosti viacero diel: *Symfónia lásky* (1966), *Koncert pre violončelo a komorný orchester* (1966), *Rapsódia pre organ* (1966), *Requiem aeternam* (1967)

⁸⁷ URBANČÍKOVÁ, Ref. 84, s. 60.

⁸⁸ SALVA, Ref. 34, s. 23-24.

⁸⁹ MARKIEWICZ, Ref. 70, s. 107.

⁹⁰ URSŇYOVÁ, Terézia: *Cesty operety*. Bratislava : Opus, 1982, s. 89.

⁹¹ URBANČÍKOVÁ, Ref. 84, s. 60.

a *Litaniae lauretanae* (1968). V roku 1966 bol oficiálne prijatý do Zväzu slovenských skladateľov a postupne začali prichádzať prvé úspechy na domácom, ale hlavne na medzinárodnom fóre.

Po vyhotovení diela *Requiem aeternam* zaslal Salva kópiu partitúry Mons. Jozefovi Tomkovi do Vatikánu so zámerom prihlásenia do súťaže duchovnej hudby Musica Sacra a Roma. Tu, dňa 18. júla 1968, získal svoje najvýznamnejšie ocenenie – striebornú pápežskú medailu od Svätého Otca Pavla VI. V prípise štátneho sekretára Jeho Svätosti bolo autorovi odkázané:

„Svätý otec veľmi srdečne a radostne prijal toto dielo humanity, ktoré vysoko ocenil ako svedectvo úprimnej zbožnosti, ktorou autor oslavuje najvyššieho pastiera Cirkvi, i jeho zmysel pre šľachetnosť, ozdobujúcu ducha. Keď námestník Kristov za prejav priazne čo najsrdečnejšie ďakuje, veľmi láskavo v Pánu udeľuje tomuto milovanému synovi svoje Apoštolské požehnanie a ochranu nebeských darov.“⁹²

V decembri 1967 sa Salva ako delegát Zväzu slovenských skladateľov spolu s Iljom Zeljenkom a Mirom Bázlikom na pozvanie Zväzu skladateľov vtedajšieho Zväzu sovietskych socialistických republík zúčastnil Sympózia mladých skladateľov v Moskve. Sekciu českých skladateľov zastupoval Jiří Kalach, Jana Obrovská, Zdeněk Lukáš, Svatopluk Novák, Karel Odstrčil, Zdeněk Pololánik a zo skladateľov krajín sovietskeho bloku sa tejto akcie zúčastnil Alfred Šnitke, Arvo Pärt, Edison Denisov, Andrej Petrov, Sergej Slonimskij, Rodion Ščedrin a mnohí ďalší. Popri besedách sa na tomto podujatí konali prehrávky skladieb prítomných účastníkov, kde zo Salvovej tvorby zaznel *Koncert pre klarinet*. Táto kompozícia zanechala v medzinárodnej konfrontácii účastníkov priaznivý dojem a o úspešnej účasti slovenských skladateľov na podujatí v Moskve informovala aj ruská hudobná tlač.⁹³ Na túto udalosť zareagovala aj domáca hudobná kritika, keď sa v odbornom periodiku *Slovenská hudba* objavila dvojstrana venovaná tejto kompozícii a jej dovtedy neznámemu autorovi.⁹⁴ *Klarinetový koncert* bol ešte v tom roku uvedený na májových Bratislavských hudobných slávnostiach. V auguste v interpretácii Ivana Sokola v pražskom kostole sv. Jakuba premiérovu zaznela jemu dedikovaná *Rapsódia pre organ*.

Popri všetkých minulých aj súčasných aktivitách Salva neprerušil ani svoj kontakt s Witoldom Lutosławským. Stretnutia s ním však boli napriek ich tvorivej podnetnosti sporadické. Salva Lutosławského vo Varšave navštevoval najmä pri príležitosti svojej účasti na festivale Varšavská jeseň. Pri konzultáciách Salvových diel neboli Lutosławského zásahy až také zásadné, keďže na rozdiel od Szabelského požadoval na schôdzky vždy priniesť už dokončenú skladbu, čo zdôvodňoval tým, že predčasný zásah do diela môže spôsobiť ešte väčšiu škodu ako zásah do definitívnej verzie, pri ktorej je možné posúdiť celkove cítenie jej autora.⁹⁵ Lutosławski sa v prospech Salvu neangažoval iba pri posudzovaní jeho kompozícií a intervencii v prípade štúdia v Poľsku, ale presadil aj uvedenie jeho skladby *Canticum Zachariae* na medzinárodnom festivale súčasnej hud-

⁹² M. K.: Slovenský komponista, odmenený v Ríme. In: *Katolícke noviny*, roč. 84, 1969, č. 15, s. 4.

⁹³ Š. A.: Naši gosti. In: *Sovetskaja muzyka*, roč. 32, 1968, č. 4, s. 138-139.

⁹⁴ CHALUPKA, Lubomír: Koncert pre klarinet, štyri ľudské hlasy, recitátora a bicie nástroje. In: *Slovenská hudba*, roč. 12, 1968, č. 4, s. 180-181.

⁹⁵ SALVA Tadeáš: Dni a roky s Lutosławskim. In: *Hudobný život*, roč. 20, 1988, č. 25, s. 10.

by ISCM World Music Days, ktorý bol v septembri 1968 súčasťou 12. ročníka Varšavskej jesene. Lutosławski bol členom poroty Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu, ktorá zo 127 skladieb z 21 národných sekcií vybrala pre 42. ročník festivalu aj Salvovu skladbu. Na podujatí túto kompozíciu interpretoval Katovický rozhlasový komorný orchester so sopranistkou Irenou Torbus-Mierzwiakowou, pod vedením talianskeho dirigenta Gianpiera Tavernu. Salva sa však kvôli hromadnému bojkotu festivalu z dôvodu poľskej participácie na vpáde Varšavských vojsk do Československa tohto podujatia nemohol zúčastniť.⁹⁶

Napriek všeobecnej spokojnosti so zamestnaním v rozhlase, v súvislosti so skladateľskými ambíciami zázemie Košíc pre Salvu neposkytovalo až takú možnosť umeleckej realizácie, keďže v tom čase Štátna filharmónia ešte neexistovala a rozhlasový orchester mal svoje limity. Počas tunajšieho pobytu sa Salvovi naživo podarilo uviesť iba dve vlastné diela. Pri príležitosti 40. výročia prvého vysielania Radiojournalu v roku 1966 Krajská pobočka Zväzu slovenských skladateľov v Košiciach usporiadala koncert, na ktorom odznel *Koncert pre klarinet*, ktorý Salva pre absenciu vhodného dirigenta sám viedol. Sopranový part interpretovala jeho sestra Elena, ktorá v tom čase pôsobila v košickej pobočke Československej televízie ako režisérka. O rok neskôr, v apríli 1967 pri oslavách 40. výročia založenia košického rozhlasového štúdia, na slávnostnom koncerte odznela v podaní Symfonického orchestra Československého rozhlasu v Bratislave a sopranistky Alžbety Bukoveczkej skladba *Canticum Zachariae*, ktorú dirigoval Bystrík Režucha.

V Bratislave v tom čase vyvíjal činnosť súbor Hudba dneška zameraný na interpretáciu súčasnej hudby, Experimentálne štúdio Československého rozhlasu, kde Salva v roku 1967 realizoval svoju prvú elektroakustickú skladbu *Rozhlasové oratórium*, ale najmä tu ako korepetítor a zbormajster Slovenského filharmonického zboru pôsobila pre Salvu mimoriadne dôležitá osoba – dirigent Ladislav Holásek. Toho pri spoločnom zoznámení prostredníctvom Ilju Zeljenku podľa vlastných slov mimoriadne zaujal inovatívny zápis a „farebnosť“ Salvových partitúr.⁹⁷ Keďže z pozície zbormajstra a umeleckého vedúceho novovzniknutého vokálneho súboru Slovenskí madrigalisti mal Holásek výborný prehľad o spevákoch, ale aj o členoch orchestra, Salva ho oslovil s ponukou, aby dirigoval jeho skladby. Po úspešnej realizácii nahrávky *Klarinetového koncertu* v auguste roku 1966 sa začala ich celoživotná spolupráca. Jej výsledkom je takmer 40 Salvových opusov, ktoré Holásek ako dirigent naštudoval a premiérovovo uviedol pri živých koncertoch alebo štúdiových nahrávkach.

K zhoršeniu situácie a zamýšľanému odchodu z Košíc prispeli tiež nešťastné udalosti z augusta 1968, keď vojaci Varšavskej zmluvy hneď v prvý deň invázie na Hlavnej ulici postrelili Salvovho priateľa, džezového trubkára Ladislava Martoníka, ktorý na následky poranení hlavy na druhý deň v nemocnici zomrel. Okupačné vojská obsadili aj budovu rozhlasu a vysielanie bolo na istý čas prerušené. Salva napriek nevôli riaditeľa košického rozhlasu Oldřicha Hladíka podal k 30. septembru 1968 výpoveď a pri-

⁹⁶ KACZYŃSKI, Tadeusz: Festival Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. 1968. In: *Ruch muzyczny*, roč. 12, 1968, č. 23, s. 6-8.

⁹⁷ Osobný rozhovor s Ladislavom Holáskom, dňa 8. 12. 2014 v Bratislave.

jal ponuku voľného miesta dramaturga Hudobnej redakcie Československej televízie v Bratislave, kde sa zároveň stal zástupcom vedúceho redakcie Jaroslava Meiera.

Salvov príchod do Bratislavy z Košíc sa uskutočnil aj napriek tomu, že tu nemal zaistené riadne ubytovanie. Spočiatku býval u Ladislava Holáskaa, neskôr na podnájme u zvukového majstra Petra Janíka a až po niekoľkých mesiacoch sa mu podarilo obstaráť si vlastný byt na Veternej ulici č. 8.⁹⁸

Prvým programom Salvovho nového pracoviska bolo premiérové televízne vysielanie zo Slovenska, keď 3. novembra 1956 v priamom prenose z bratislavského Parku kultúry a oddychu naživo vystúpil Slovenský ľudový umelecký kolektív.⁹⁹ Počas prvých rokov sa v dramaturgii hudobného vysielania vyprofilovalo viacero programových typov relácií, do ktorých výroby bol Salva po príchode do nového zamestnania 1. októbra 1968 okamžite zapojený. Od roku 1964 sa uvádzala relácia *Hudba z Bratislavy*, ktorej hlavnou myšlienkou bolo predstaviť hudobné tradície mesta, súčasný hudobný život a miesta, kde počas návštevy Bratislavy koncertovali alebo bývali hudobní veľikáni ako Ludwig van Beethoven, Franz Liszt, Joseph Hadyn, Anton G. Rubinstein a iní. V cykloch *Poznávajme hudbu našich skladateľov*, *Skladatelia o sebe*, *Hudba pre všetkých* aj v samostatných reláciách a medailónoch, sa postupne uvádzala tvorba a činnosť popredných slovenských i zahraničných hudobných skladateľov, koncertných umelcov – instrumentalistov a spevákov. Spopularizovanie hudobných pamiatok z obdobia renesancie, gotiky a baroka na Slovensku prebiehalo v relácii *Musica antiqua slovacae* v rokoch 1969 – 1971. Špecifickou reláciou vysielanou od roku 1972 bola *Viva musica*, ktorá divákov oboznamovala s najnovšími hudobnými dielami, premiérami skladieb, vydaniaми hudobných nosičov a knižných publikácií, informáciami o jubileách skladateľov alebo objavmi hudobno-historického bádania. Dôležitou súčasťou produkcie hudobnej redakcie bola tvorba hudobno-dramatických inscenácií, ktoré dostali vizuálny tvar v podobe televíznych filmov.¹⁰⁰

Salva ako dramaturg a autor scenára počas pôsobenia v Hlavnej redakcii hudobného vysielania pripravil množstvo relácií, pre potreby ktorých musel mať dostatočný prehľad o hudobnej kultúre a jej novinkách, čo dokazujú zachované rukopisy scenárov k pripravovaným programom a analýzy diel, ktoré slúžili ako podklady k hudobným filmom.¹⁰¹ Svoje zámery pri prípravách relácií Salva často konzultoval okrem zamestnancov redakcie napríklad aj s Emanuelom Muntágom. Ten sa podľa obsahu spoločnej korešpondencie podieľal na tvorbe viacerých programov ako spoluautor scenára, napríklad k filmom o Mikulášovi Zmeškaloovi alebo Šimonovi Jurovskom.¹⁰²

Ako zástupcovi šéfredaktora sa Salvovi podarilo zúčastniť sa viacerých služobných ciest v zahraničí. Takou bola napríklad prehliadka hudobno-dramatických filmov *Prix*

⁹⁸ SALVA, Ref. 34, s. 28.

⁹⁹ KOŠČO, Ján: *15 rokov cesty k divákovi*. Bratislava : Pravda, 1972, s. 26.

¹⁰⁰ KOŠČO, Ján: *Vývoj televízie (s osobitým zreteľom na vývoj televízie na Slovensku)*. Bratislava : Ústredná knižnica VŠMU, 1981, s. 77.

¹⁰¹ K tomu por. SALVA, Tadeáš: *Musica viva č. V. Scenár televízneho programu*. Rkp., Bratislava, 1972. In: SK-Msnk, sign. A LXII/10-55; SALVA, Tadeáš: *Dezider Kardoš. Hrdinská balada. Op. 32. Náčrt scenára hudobného filmu*. Rkp., nedat. In: SK-Msnk, sign. A LXII/10-54.

¹⁰² List Tadeáša Salvu Emanuelovi Muntágovi zo dňa 12. 11. 1969; 27.10. 1971. In: SK-Msnk, sign. A CLXXXIV/1-681;692.

Italia v Benátkach v septembri roku 1971. Tu Salva získal inšpiráciu na realizáciu vizuálnej stránky svojej opery *Margita a Besná*.¹⁰³ Táto sa stala nielen prvou slovenskou televíznou operou, ale zároveň aj prvou baladickou kompozíciou, ktoré sa v rôznych obsadeniach pre sólové nástroje, vokálne zoskupenia a rozlične kombinované hudobné zostavy stali jadrom skladateľovej tvorby.

Práca v televízii Salvovi zaberala množstvo času, avšak nie natoľko, aby ho obmedzovala v komponovaní. V tomto smere bolo prekážkou najmä ubytovanie. V prechodných bydliskách to naplno viac-menej nebolo možné a byť na Veternej ulici nedisponoval dostatočnou priestorovou dispozíciou, o umiestnení klavira nehovoriac. Salva z týchto dôvodov komponoval hlavne v pracovni redakcie po odchode všetkých zamestnancov alebo v čase pracovného voľna cez víkendy. Riešením mala byť výstavba vlastného pracovného ateliéru. Túto myšlienku predostrel Salvovi jeho otec Gejza, ktorý navrhol na tieto účely prerobiť budovu bývalej sýpky neďaleko ich domu v Lúčkach. Gejza Salva – skúsený remeselník a kamenár bol zároveň hlavným realizátorom tohto projektu, ale jeho dokončenia sa už nedožil. Osudným sa mu stal pád z rebríka, po ktorom v martinskej nemocnici 9. mája 1972 zomrel.¹⁰⁴ Stratu milovaného otca Salva znášal veľmi ťažko a aj keď sa mu medzičasom v Bratislave podarilo nájsť si priestrannejšie ubytovanie na Robotníckej ulici č. 9, prestavbu ateliéru nakoniec svojpomocne dokončil. Odvtedy každú voľnú chvíľu v práci využil na cestu do rodnej obce, kde sa často bez ohlásenia svojho príchodu mohol naplno venovať svojim skladbám a obrazom.

Salvove kompozície sa popri prvých vydaniach na LP platniach z produkcie vydavateľstiev Opus a Supraphon postupne čoraz viac objavovali na koncertných pódiiach v celom bývalom Československu. Úspech *Requiem aeternam* vo Vatikáne mal za následok, že skladba ani nie 32-ročného autora sa stala jedným z vrcholov jubilejného 5. ročníka Bratislavských hudobných slávností, keď 10. mája 1969 zaznela pred zaplneným publikom v Dóme sv. Martina. Okrem Bratislavy, kde sa popri tomto tradičnom podujatí konal aj festival Týždeň slovenskej hudobnej tvorby, Salvova hudba zaznela v Prahe na festivale Pražské jaro, v Ostrave na festivale Janáčkův máj, na Košickej hudobnej jari a na menších koncertoch v Trnave, Martine a Žiline. Tu mal na jej uvádzaní veľký podiel Bohumil Urban, ktorý ako dirigent viacerých telies – Školského symfonického orchestra a Symfonického orchestra mesta Žilina, z ktorého sa neskôr stal Štátny komorný orchester Žilina – naštudoval a uviedol viacero diel svojho dobrého priateľa.¹⁰⁵

Dôležitou udalosťou hudobného života na Slovensku v rokoch 1968 – 1970 bolo usporiadanie Smolenických seminárov pre súčasnú hudbu podľa vzoru Darmstadtských letných kurzov. Po emigrácii Ladislava Kupkoviča a Petra Faltina – dvoch kľúčových osobností, ktoré podnietili vznik celého podujatia – sa organizácie posledného, tretieho ročníka, ktorý sa konal v dňoch 13. – 17. apríla 1970, ujal Ivan Parík s manželkou. Salva sa pričínal o to, aby sa s Henrykom M. Góreckim na seminároch zúčastnil

¹⁰³ SALVA, Tadeáš: *Autobiografia, časť IV*, s. 13.

¹⁰⁴ GLOCKOVÁ, Ref. 15, s. 103.

¹⁰⁵ URBAN, Bohumil: *História Žiliny 4. Hudobná história Žiliny a osobnosti, ktoré ju do roku 2002 najväčšmi ovplyvnili*. Žilina : Edis – vydavateľstvo Žilinskej univerzity v Žiline, 2004, s. 110-111.

aj Bolesław Szabelski,¹⁰⁶ ktorý tu mal možnosť naživo si vypočuť skladbu svojho žiaka *Litanie lauretanae*, na podujatí uvedenú v interpretácii Slovenských madrigalistov.¹⁰⁷

V roku 1970 bol Salva za *Koncert pre violončelo* odmenený cenou Jána Levoslava Bellu, ktorá sa udeľuje za hudobné dielo alebo tvorbu obohacujúcu slovenskú hudbu. Na medzinárodnej súťaži Prix de musique folklorique de Radio Bratislava 1973 získala cenu poroty Salvova elektroakustická kompozícia *Ozveny v hore* a o rok neskôr na tej istej súťaži v kategórii nahrávky ľudovej piesne pre sólový spev v úprave skladateľov s ľubovoľným sprievodom bola kompozícia rovnakého žánru s názvom *Doliny, doliny* odmenená prvou cenou – zlatou medailou. Popri pozitívnych kritikách na adresu Salvovho diela vo viacerých hudobných periodikách jeho meno tiež úspešne rezonovalo na ustanovujúcom zjazde Zväzu československých skladateľov v Prahe, kde Jaroslav Šeda vo svojom referáte vyzdvihol zborovú kompozíciu *Dobry deň, moji mrtvi* a televíznu operu *Margita a Besná*.¹⁰⁸ Najväčším Salvovým úspechom v 70. rokoch bol však opätovný výber jeho skladby na medzinárodný festival súčasnej hudby ISCM World Music Days v roku 1976. Prestížnosť festivalu bola o to väčšia, že jeho 50. ročník sa uskutočnil v Bostone, pri príležitosti 200. výročia založenia Spojených štátov amerických. Československú sekciu na festivale zastupovala Salvova kompozícia *Sláckikové kvarteto č. 3/b*, ktorá tu mala premiéru, keď ju 27. októbra v Jordan Hall of the New England Conservatory uviedol popredný americký súbor zameraný na uvádzanie súčasnej hudby Pro Arte Quartet. Salva, na rozdiel od festivalu vo Varšave, mohol do Spojených štátov vycestovať a zúčastniť sa tak koncertu svojej skladby, o ktorom sa v rozhovore vyjadril:

„Interpretácia ideálne splnila moje skladateľské zámery – po stránke výstavby formy, dynamického rozvrhu, budovania fráz gradácií a vôbec technického zvládnutia diela. [...] Teší ma aj to, že členovia súboru Pro Arte mi na skúške i po predvedení úprimne ďakovali a hovorili, že toto dielo sa stane ich repertoárovým číslom.“¹⁰⁹

Keďže vtedajší primárius telesa Norman Paulu mal navyše svoje korene v Jihlave, odkiaľ do Ameriky emigrovali jeho rodičia, Salva s ním po festivale zostal v pravidelnom písomnom kontakte.

V roku 1976 došlo k zmene v skladateľovom osobnom živote, keď sa oženil s redaktorkou Československého rozhlasu Laurou Lovásikovou (24. 2. 1948). S rodáčkou so Žiliny, absolventkou odboru hudobná teória na Hudobnej fakulte Vysokej školy múzických umení a poslednou žiačkou Ladislava Árvaya v hre na husliach na žilinskom konzervatóriu sa zosobášili v čase, keď už na svete bola ich prvá dcéra Linda (1. 10. 1975 – 22. 6. 2012). O necelé dva roky neskôr sa im narodila druhá dcéra Vanda (14. 7. 1977). Z kapacitných dôvodov sa rodina na začiatku 80. rokov presťahovala do bytu na Legionárskej ulici č. 9.

¹⁰⁶ MARKIEWICZ, Ref. 70, s. 107.

¹⁰⁷ HRČKOVÁ, Nada – URSÍNYOVÁ, Terézia: Dva pohľady na Smolenice. In: *Hudobný život*, roč. 2, 1970, č. 9, s. 3.; FOLDVÁRIOVÁ, Nada: Smolenice po tretí raz. In: *Slovenská hudba*, roč. 14, 1970, č. 5-6, s. 171.

¹⁰⁸ ŠEDA Jaroslav: Z diskuse na ustavujúcim sjezdu Svazu československých skladateľů. In: *Hudební rozhledy*, roč. 31, 1978, č. 4, s. 112.

¹⁰⁹ URSÍNYOVÁ, Terézia: S Tadeášom Salvom... nielen o ISCM. In: *Hudobný život*, roč. 8, 1976, č. 23, s. 3.

Dlhodobé nezhody s vedúcim hudobnej redakcie Jaroslavom Meierom podnietili Salvu k jeho definitívnemu odchodu z televízie. Keďže sa mu naskytla možnosť zmeny zamestnania, podal k 28. februáru 1977 výpoveď a vzápätí od 1. marca nastúpil na pozíciu hudobného dramaturga v Slovenskom ľudovom umeleckom kolektíve.

Umelecké teleso v priebehu 70. rokov prechádzalo zložitým obdobím spôsobeným viacerými nedostatkami vo finančnej, technickej a personálnej oblasti. Tieto skutočnosti ovplyvnili postavenie SLUK-u, ktorý nedosahoval takú úroveň, akou sa prezentoval v minulosti. Po interpretačných problémoch, ktoré sa dotkli aj hudobných zložiek a viedli k tomu, že viacero skladateľov odmietalo spolupracovať so súborom, sa situácia po generačnej obmene a stabilizácii speváckej zložky začala postupne zlepšovať.¹¹⁰

Salva sa na prvom programe, ktorý sa po jeho príchode do SLUK-u pripravoval, podieľal hneď aj autorsky. Komorný program *S batôžkom a krošňou* na námet a scenár Klimenta Ondrejku a Juraja Kubánku mal za úlohu predstaviť scénické spracovanie dovtedy menej známych folklórnych javov. Jednotlivé programové čísla uvádzala postava kysuckého drotára ako spomienky zažité na cestách po Slovensku. Celý program bol rozdelený na dve časti, ktorých hudobná zložka bola rozdelená medzi dvoch skladateľov Tadeáša Salvu a Svetozára Stračinu. Salva sa podieľal na prvej polovici programu, kde bolo jeho úlohou zhudobniť imaginárnu cestu drotára od Kysúc cez Oravu, Trstenú, Zázrivú, Terchovú, Zliechov až do Selca pri Trenčíne.¹¹¹ Choreograf Juraj Kubánka o spolupráci so Salvom na tomto hudobno-tanečnom programe povedal:

„Skladateľom, či už to bol trebárs Moyzes, Andrašovan alebo Zeljenka, som vždy nechával voľnú ruku a do ich tvorby som nezasahoval. Tak to bolo aj so Salvom. Jeho hudba však bola pre orchester a muzikantov náročná a tanečníkom sa spočiatku dostávala pod kožu len veľmi ťažko, keďže z rámca kompozícií, ktoré mal dovtedy SLUK od iných hudobných skladateľov, sa dosť odlišovala. Ja som si s ňou nakoniec ale vedel poradiť a keďže všetko pohybové, čo sa na scénu prinášalo, bolo treba prakticky ukázať, tak s výsledným predvedením nakoniec problém nebol a tanečníci si na Tadekovu komplikovanú muziku po čase bez menších problémov zvykli.“¹¹²

Pri snahách o konsolidáciu SLUK-u zohral Salva ako dramaturg dôležitú úlohu v znovuoobnovení spolupráce telesa s jeho najúspešnejšími skladateľmi, ako aj v podnecovaní spolupráce s novými autormi.¹¹³ V tomto prípade sa jeho iniciatíva uplatnila v rade ďalších programov z konca 70. a v priebehu 80. rokov. V tomto období jeho autorský vklad nebol až taký častý, dôležitejšia bola jeho činnosť vyplývajúca z postavenia dramaturga a lektora hudobných partitúr.

V programe speváckeho zboru s názvom *Pieseň života* sa Salva prezentoval dvoma skladbami štylizovanej pastierskej a krstinovej ľudovej piesne, zasadenými do oblasti liptovského regiónu. Jeho hlavný prínos k programu podľa vtedajšieho vedúceho speváckeho súboru Pavla Procházku spočíval: „v prizvaní skladateľov, konzultáciách

¹¹⁰ KYSEL, Vladimír – MELICHEROVÁ, Heda: *SLUK 1949 – 2004*. Bratislava : FO ART, 2004, s. 19.

¹¹¹ *S batôžkom a krošňou*. Programový bulletin, SLUK, Bratislava, 1980.

¹¹² Osobný rozhovor s Jurajom Kubánkom, dňa 21. 7. 2015 v Bratislave.

¹¹³ KYSEL – MELICHEROVÁ, Ref. 110, s. 20.

a selektovaní materiálu, z ktorého sa potom spoločne s režisérom Jaroslavom Ševčíkom budovala stavba celého tohto pomerne rozsiahleho programu.¹¹⁴

Na ňom sa okrem Salvu podieľalo viacero skladateľov: Juraj Hatrík, Jozef Podprocký, Ivan Hrušovský, Vladimír Bokes, Ivan Parík, Ladislav Burlas, Igor Bázlik, Hanuš Domanský, Ilja Zeljenka. V ich zborových a sólových vokálnych skladbách so sprievodom typických ľudových nástrojov sa podarilo hudobne ilustrovať rozličné udalosti zo života dedinského ľudu z rôznych regiónov presahujúcich rámec Slovenska.¹¹⁵ Na základe konzekventnej dramaturgie sa v programe podarilo odstrániť dovtedy zaužívaný statický zborový prejav, ktorý bol nahradený pohybovým prednesom, doplneným o netradičné rytmicko-zvukové postupy pomocou tleskania alebo podupov.¹¹⁶

V hudobnej dramaturgii telesa v nasledujúcich rokoch možno sledovať odklon od jednoduchších piesňových úprav k pevnejšie skĺbeným logickým hudobným celkom. Nový hudobný jazyk a skladateľské prístupy rozšíreného okruhu hudobných tvorcov priniesli oživenie do pripravovaných predstavení, pričom sa nezabúdalo ani na predstaviteľov zakladateľskej generácie súboru a ostatných už osvedčených skladateľov.¹¹⁷

Predstavením, ktoré sa realizovalo na začiatku 80. rokov, bola scénická freska s názvom *Slovensko*. V tomto dramaturgicky a režijne prepracovanom programe sa naplno uplatnila precízna spolupráca autorov tanca a výtvarného prejavu so skladateľmi Alexandrom Moyzesom, Eugenom Suchoňom, Svetozárom Stračinom, Jozefom Štelzerom, Iljom Zeljenkom a v jednom prípade aj Tadeášom Salvom. Samotný program, umelecky stvárnajúci najrozmanitejšie prejavy slovenského ľudového umenia, pozostával zo šiestich častí, ktoré boli rozdelené do viacerých tematických okruhov. V piatej časti s podtitulom *Chvilé lásky a ľúbosti* sa Salva predstavil svojou kompozíciou *Matkino kolembanie*, pri ktorej mu ako inšpiračný zdroj slúžila uspávanka z Horehronia, v rámci tohto čísla vizuálne doplnená o tanečníkov v ľudových odevoch z Čičmian, Hrušova, Heľpy a Polomky.¹¹⁸

Na *Pieseň života* v 80. rokoch nadväzoval program *PodĎme, zaspievajme*. Kontinuita sa prejavila najmä v scénickej aktivite zboru s využitím tanečnej zložky na náladové a pohybové dokreslenie celého programu.¹¹⁹ Okrem skladateľov, ktorí sa podieľali na *Piesni života*, do tohto komorného programu prispel Miro Bázlik, Juraj Beneš, Igor Dibák a Juraj Lexman. Salva bol autorom prvej skladby s názvom *Nový rok prišiel*, ktorá v choreografickej spolupráci s Jaroslavom Ševčíkom tvorila úvodné číslo celého programu.¹²⁰

Do svojho odchodu zo SLUK-u prispel Salva ešte dvoma skladbami do koncertných programov speváckeho zboru a orchestra, ktoré niesli názvy *Zem moja rodná* a *Konfrontácie*. V prvom prípade išlo o skladbu *Hudobný obrázok z Kolačkova*, v druhom menovanom programe zaznela skladba *Plačky*. Viaceré skladby z uvedených programov sa viackrát objavili aj v ďalších celosúborových alebo zborových predstaveniach,

¹¹⁴ Osobný rozhovor s Pavlom Procházkom, dňa 3. 8. 2015 v Bratislave.

¹¹⁵ *Pieseň života*. Programový bulletin, SLUK, Bratislava, 1979.

¹¹⁶ KYSEL – MELICHEROVÁ, Ref. 110, s. 20.

¹¹⁷ KYSEL – MELICHEROVÁ, Ref. 110, s. 23.

¹¹⁸ *Slovensko*. Programový bulletin, SLUK, Bratislava, 1980.

¹¹⁹ KYSEL – MELICHEROVÁ, Ref. 110, s. 22.

¹²⁰ *PodĎme, zaspievajme*. Programový bulletin, SLUK, Bratislava, 1984.

ktoré sa uskutočnili napríklad pri výročiach založenia telesa či pri iných príležitostiach.

Práca v SEUK-u Salvu ovplyvnila aj v jeho vlastnej hudobnej tvorbe. Výsledkom boli viaceré úpravy ľudových piesní, ale najmä štylizácie na vyššej úrovni, ktoré predstavujú jeho kompozície, napríklad cyklus *Slovenských concerti grossi 1 – 5* pre rozličné nástrojové obsadenia alebo *Slovenská rapsódia č. 1*. Špecifickým počínom boli *Vianočné pastorále*, ktoré vznikli zo Salvových úprav vianočných, novoročných a trojkráľových pastorel Paulína Bajana. Kompozícia vznikla na objednávku SEUK-u, za ktorou stála snaha získať do repertoáru na koncertné uvádzanie skladbu s vianočnou tematikou pochádzajúcou z iných než len primárne folklórnych zdrojov.¹²¹

Aktivity v posledných rokoch života (1986 – 1995)

Popri všetkých pracovných aktivitách Salva naďalej pracoval na propagácii svojho diela, a to najmä v zahraničí, keď sa dostal do písomného styku s ďalším uznávaným skladateľom Györgyom Ligetím. Tomu zaslal v priebehu rokov 1986 – 1987 viacero audio-kaziet s nahrávkami svojich diel. V písomnej odpovedi Ligeti vyzdvihol na Salvovom *Slovenskom koncerte grosse č. 1* a *č. 2* hudobnú „sviežosť“ oboch kompozícií.¹²² V ďalšom liste Salvovi odkázal, že ho mimoriadne upútala hlboká tragickosť jeho elektroakustickej kompozície *Plač*, ako aj barokové elementy použité v *Koncertantnej symfonii*.¹²³ V poslednom zaslanom liste ho podľa vlastných slov najviac zaujala nahrávka skladby *Musica... musica* pre dychové sexteto.¹²⁴ Vo všetkých listoch Ligeti ocenil Salvovu originalitu, koncept hudobnej formy, neviazanosť a jeho osobnú skromnosť a cieľavedomosť.

Rok 1987 sa niesol v znamení osláv. Skladateľovo vzácne životné jubileum 50 rokov sa postupne rozhodlo uctiť si viacero inštitúcií. Už v predstihu, 27. apríla, Konzervatórium v Žiline v spolupráci so Zväzom slovenských skladateľov a Slovenským hudobným fondom svojmu bývalému absolventovi usporiadalo v Dome odborov Žilina celovečerný autorský koncert. Ten otvorili žiaci školy druhým dielom z pôvodne trojdielného inštruktívneho projektu *Rozprávky o zázračných husličkách samohrajkách*. Školský komorný orchester uzatvoril celé podujatie, keď pod taktovkou Bohumila Urbana uviedol *Rapsódiu pre flautu a sláčikový orchester*. Popri týchto skladbách bola ešte na programe *Balada pre violončelo* a štvorica premiérovu uvedených kompozícií *Sonatína pre klavír*, *Reminiscencie na tému Sonáty mesačného svitu L. van Beethovena* a piesňové cykly *Tancovala by som* a *Slovenské pastorále*.

Na Salvu si v roku jeho výročia spomenulo aj ďalšie z miest, v ktorých odštartoval svoju umeleckú kariéru. Od 18. decembra takmer mesiac prebiehala v Martine výstava s názvom Kresby Tadeáša Salvu. Okrem Matice slovenskej, v priestoroch ktorej výstava

¹²¹ URBANCOVÁ Hana: P. P. Bajan v pohľade súčasného autora – Vianočné pastorále Tadeáša Salvu. In: KAČIC, Ladislav (ed.): *P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí*. Bratislava : Serafin, 1992, s. 165.

¹²² List Györgya Ligetiho Tadeášovi Salvovi zo dňa 4. 12. 1986. Strp., xerok. In: ArA.

¹²³ List Györgya Ligetiho Tadeášovi Salvovi zo dňa 16. 2. 1987. Rkp., xerok. In: ArA..

¹²⁴ List Györgya Ligetiho Tadeášovi Salvovi zo dňa 23. 6. 1987. Strp., xerok. In: ArA.

týchto 37 výtvarných diel prebiehala, sa organizačne na tomto podujatí podieľala aj martinská ľudová škola umenia prostredníctvom Jozefa Vongreja – hlavného komisára výstavy. Podľa slov autora textu z katalógu výstavy Emanuela Muntága: „Salva svoju hudobnú výpoveď interpretoval aj svojimi kresbami, aby niektoré spoločenské javy a svoj vzťah k spoločnosti vyjadril novým umeleckým stvárnením, a tým viac podčiarkol svoje etické a estetické kritériá.“¹²⁵

Svoje jubileum – 700 rokov od svojho založenia – si v roku 1987 pripomenula aj skladateľova rodná obec Lúčky. Salva na túto príležitosť skomponoval skladbu *Slovenské pastorále*, ktoré bolo spolu s jeho ďalšími skladbami uvedené na oslavách obce 30. augusta v sále kúpeľného domu Choč. Obyvatelia Lúčok dedikovanú skladbu prijali s mimoriadnym nadšením, o čom svedčí komentár jej autora: „Videl som na Lúčanoch, akí boli šťastní, keď si v tej skladbe spoznali svoje obľúbené piesne, pravda spracované – prekomponované, ale predsa len spoznatelné: Lúčanske dievčatá pekné líčka máte...“¹²⁶

Na jeseň roku 1988 absolvoval Salva druhú cestu do Spojených štátov amerických. V dňoch 14. – 20. novembra 1988 sa v Madisone, hlavnom meste štátu Wisconsin na pôde tamjšej univerzity konal Festival československej hudby. Pôvodcom myšlienky usporiadania festivalu bol Norman Paulu z kvarteta Pro Arte, ktoré bolo v tom čase rezidentným súborom University of Wisconsin School of Music. S ním zostal Salva v kontakte aj po 12 rokoch od spoločného stretnutia na festivale ISCM v Bostone. Súbor na svojom európskom turné v roku 1987 neobišiel ani Bratislavu, kde na festivale Bratislavské hudobné slávnosti uviedol už overené 3. *sláčikové kvarteto* a spolu s flautistkou Laurou Ellen Paulu – dcérou primária – a klaviristom Petrom Toperczerom *Variácie na tému Malého prelúdia č. 6 Johanna Sebastiana Bacha*. Tento osobný a umelecký kontakt spôsobil, že Salva sa o necelý rok stal hosťom festivalu, na ktorom sa okrem neho zúčastnili skladatelia Petr Eben z Prahy a v Amerike žijúci a pôsobiaci Karel Husa a Joel Blahnik. Koncerty tvorili hlavný pilier celého podujatia a zo Salvovej tvorby tu naživo spolu s jeho *Sláčikovým kvartetom* a *Variáciami* odznela *Balada pre husle*. Popri majstrovských kurzoch pre husle, violu, violončelo a organ sa tu konali prednášky určené študentom kompozície. Salva na túto príležitosť zaradil do programu nahrávky svojich skladieb *Autoportrét* pre miešaný zbor a *Slovenské concerto grosso č. 1*, ktoré vďaka obsadeniu pre slovenské ľudové nástroje fujaru, cimbal a drumblu vyvolalo u poslucháčov značnú pozornosť. Salva si pri ich opise a priblížení nástrojov poslucháčom musel pomôcť kreslením, čo ešte viac vzbudilo záujem o jeho tvorbu a o slovenskú hudbu vôbec.¹²⁷

Po takmer 11 rokoch sa Salvovo pôsobenie v Slovenskom ľudovom umeleckom kolektíve definitívne skončilo k 15. aprílu 1988. Skladateľ sa po odchode z tohto súboru rozhodol na istý čas zotrvať v slobodnom povolání. Po návrate z amerického koncertného turné späť na Slovensko mal Salva snahu opustiť Bratislavu a nájsť si miesto v Martine. So zámerom o sprostredkovanie miesta v Matici slovenskej kontaktoval

¹²⁵ MUNTÁG, Emanuel: *Kresby Tadeáša Salvu. Katalóg výstavy*. Martin : Archív literatúry a umenia Matice slovenskej v Martine, 1987.

¹²⁶ ANDREJČÁKOVÁ, Jarmila: Krásny, asketický ľudský hlas. In: *Rolnícke noviny*, roč. 42, 1987, č. 243, s. 5.

¹²⁷ PALOVČÍK, Michal: Prvý festival našej hudby v USA. In: *Pravda*, roč. 70, 1989, č. 11, s. 5.

Emanuela Mutága, ale táto iniciatíva sa napokon z neznámych dôvodov neuskutočnila.¹²⁸ Salva sa vo februári 1991 stal predsedom Spolku slovenských skladateľov a zotrvanie v slobodnom povolani ukončila ponuka vyučovať na Pedagogickej fakulte v Nitre. Ešte predtým sa Salva na začiatku 90. rokov podieľal na projekte rozšírenej hudobnej výchovy, ktorý mal byť celoštátnym experimentom v oblasti hudobného vzdelávania pod vedením Evy Langsteinovej.¹²⁹ Na jej požiadanie Salva skomponoval cyklus prednesových inštruktívnych skladieb určený pre žiakov 1. – 4. ročníka prvého stupňa základnej školy. Tieto hudobno-výchovné aktivity zaujali vtedajšiu vedúcu Katedry hudobnej výchovy na Pedagogickej fakulte v Nitre Evu Strelkovú, ktorá o Salvovom angažovaní na školu povedala: „Vo februári 1991 sme Tadeáša Salvu požiadali o externú spoluprácu, keďže sme vedeli, že hudobné vzdelanie mládeže mu nie je lahostajné. Túto spoluprácu s radosťou prijal a čoskoro sa stal interným členom katedry. Práca s mladými ľuďmi mu bola blízka a čoskoro priniesla pozitívne výsledky.“¹³⁰

Od 1. mája 1991 sa Salva stal interným zamestnancom fakulty, na ktorej prednášal predmet s názvom Estetika umenia so zreteľom na hudobné umenie. Vo svojich učebných textoch určených pre študentov Katedry hudobnej výchovy, ktoré niesli názov *Rozpravy o umení s hudobným skladateľom, spojené s názornými ukážkami*, Salva uplatnil svoj široký rozhľad v iných druhoch umenia, predovšetkým vo výtvarnom umení, maliarstve, sochárstve, architektúre a literatúre, ktoré popri základnej hudobnej charakteristike tvorili súčasť kapitol o jednotlivých štýlových obdobiach.¹³¹ Na prednáškach sa dôraz kládol na počúvanie hudobných ukážok so sledovaním partitúr a na vlastnú kompozičnú činnosť študentov na podklade štýlových zákonitostí práve preberaného obdobia.¹³² Z jeho iniciatívy na škole vzišlo každoročné usporadúvanie koncertných cyklov s názvom Akademická hudobná jeseň, na ktorých pravidelne vystupovali žiaci a absolventi školy, spolu s Akademickým chlapčenským a dievčenským zborom a hosťami zo zahraničia.

Po nostrifikácii Szabelského potvrdenia o štúdiu požiadal Salva o habilitačné konanie. Keďže na Pedagogickej fakulte v Nitre sa odbor skladba nevyučoval, habilitácia prebehla na Hudobnej a tanečnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Práca, ktorú Salva komisii predložil, pozostávala z partitúr k skladbám *Impresie, Uspávanky, Sláčikové kvarteto č. 3/b, Dobrý deň, moji mŕtvi, Magnificus vita salutis a Musica... musica*, ktoré boli zároveň obsahom skladateľovej profilovej LP platne z roku 1984. Po úspešnej obhajobe a habilitačnej prednáške na tému „Literárno-hudobný princíp formy balady v mojej tvorbe“ bol Salvovi dňa 24. októbra 1991 udelený titul docenta.

Okrem pôsobenia na Katedre hudobnej výchovy Salva vyučoval aj súkromne. Jeho žiakmi v kompozícii boli Tomáš Boroš a Anton Steinecker. Obaja sa o Salvovi vyjadřili

¹²⁸ List Tadeáša Salvu Emanuelovi Muntágovi zo dňa 27. 9. 1990. In: SK-Msnk, sign. A CLXXXI-V/1-723.

¹²⁹ GLOCKOVÁ, Mária: Hudobná poetika v dielach pre deti od Tadeáša Salvu. In: ČERVENÁ, Ludmila (ed.): *Hudba pre deti v tvorbe skladateľov 20. storočia v stredoeurópskom priestore*. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela, 2005, s. 35.

¹³⁰ STRELKOVÁ, Eva: Za docentom Tadeášom Salvom. In: *Nitra. Kultúrno-spoločenský mesačník*, roč. 19, 1995, č. 2, s. 11.

¹³¹ K tomu por. BARANOVÁ, Eleonóra: Tadeáš Salva a reminiscencia na jeho menej známe pedagogické aktivity. In: *Slovenská hudba*, roč. 39, 2013, č. 3, s. 268.

¹³² DOHNALOVÁ, Ref. 56, s. 3.

s veľkou úctou a s vďačnosťou vyzdvihli profesionálnu a hlavne ľudskú stránku spoločných hodín, ktoré zanechali v životoch oboch dnes už profesionálnych skladateľov svoje nezabudnuteľné miesto a výrazne poznačili ich kompozičné myslenie.¹³³

Na konci roka 1991 Salva uskutočnil poslednú cestu do Severnej Ameriky, tentoraz do Toronta v Kanade. Spolu s Eugenom Prochácom a Petrom Toperczerom pricestovali do hlavného mesta provincie Ontario na pozvanie Salvovej niekdajšej kolegyně z hudobnej redakcie v Košiciach Márie Chrappa-Ferkovej. Po odchode zo Slovenska sa zamestnala ako redaktorka v torontskej pobočke rádia CBC, ktoré bolo v jej zastúpení spolu s Music Galery Toronto hlavným organizátorom celého hudobného podujatia. To sa uskutočnilo v dňoch 25. 11. – 1. 12. 1991 a pozostávalo z troch častí. Prvým bol koncert vo forme autorskej prednášky uskutočnený vo Walter Hall of the Faculty of Music, University of Toronto, ktorý bol venovaný študentom kompozície a bol prezentáciou výlučne Salvových diel *Balada pre violončelo*, *Tri árie pre violončelo a klavír* a *Variácie ReMiMiReLa-MiReDoMiReLa*. Druhý koncert v Music Gallery sa realizoval vo forme dvoj-recitálu. Bol zaznamenaný a spracovaný ako program rozhlasovej relácie CBC Stereo's Two New Hours, kde okrem spomínaných Salvových diel zazneli skladby z tvorby Milana Slavického, Ilju Zeljenku, Mareka Kopelenta a Petra Kofroňa. Tretím bolo vystúpenie pre zahraničných Slovákov v ich miestnom komunitnom klube a ústredným bodom programu bola opäť najmä Salvova hudobná tvorba.

Dňa 3. januára 1995 všetkých príbuzných, priateľov a celú hudobnú a kultúrnu verejnosť zaskočila informácia o tom, že v Bratislave, vo veku nedožitých 58 rokov zomrel hudobný skladateľ Tadeáš Salva. Tlačová správa príčinu smrti neuvádzala, ale neoficiálne zdroje hovoria o dvoch možnostiach – o infarkte, a o samovražde otravou. Podľa psychológov je tento druh smrti zúfalým volaním o pomoc a je veľkým nešťastím, že sa nenašiel nikto, kto by danú osobu v jej problémoch vypočul.¹³⁴ Salva sa podľa výpovedí viacerých blízkych osôb v poslednom období života cítil frustrovaný, bez motivácie do komponovania,¹³⁵ jeho psychický stav sa vyznačoval istou premenlivosťou vykazujúcou znaky cyklotómie resp. bipolárnej afektívnej poruchy.¹³⁶ Túto diagnózu už samozrejme nemožno s presnosťou určiť ani vylúčiť, ale u umelecky nadaných ľudí je často sa vyskytujúcou duševnou chorobou, ktorú v mnohých prípadoch sprevádzajú samovražedné tendencie.¹³⁷ K prvej možnosti môžeme doplniť, že Salvu údajne

¹³³ Osobný rozhovor s Tomášom Borošom dňa 18. 10. 2013 v Lúčkach; Osobný rozhovor s Antonom Steineckerom, dňa 6. 10. 2014 v Bratislave; k tomu por. MIŠKOVIČOVÁ, Eva: Žiaci Tadeáša Salvu – Tomáš Boroš a Anton Steinecker. In: GROMOVÁ, Margita – LANGSTEINOVÁ, Eva (eds.): *12. Dni Tadeáša Salvu*. Ružomberok : Verbum – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku, 2013, s. 77-83.

¹³⁴ K tomu por. HERETIK, Anton – HERETIK, Anton ml.: *Klinická psychológia*. Nové Zámky : Psychoprof, 2007, s. 214.

¹³⁵ Osobný rozhovor s Alim Brezovským, dňa 7. 5. 2015 v Bratislave.

¹³⁶ Na tento jav v Salvovom správaní upozornili Tomáš Boroš, Anton Steinecker a Ladislav Holásek.

¹³⁷ K tomu por. publikáciu americkej klinickej psychologičky REDFIELD JAMISON, Kay: *Touched with Fire: Manic-Depressive Illness and the Artistic Temperament*. New York : The Free Press, 1993.

pred smrťou trápili problémy so srdcom, ktoré u neho mohla spôsobiť jeho celoživotná záľuba vo fajčení.¹³⁸

Posledná rozlúčka so skladateľom, ktorú celebroid Igor Vajda, sa uskutočnila 10. januára 1995 v bratislavskom krematóriu. Tadeáš Salva je pochovaný vo svojom rodisku v Lúčkach, na pozemku pri budove svojho skladateľského ateliéru. Nad týmto miestom je umiestnená čierna kamenná tabuľa s nápisom: „Tu odpočívá Doc. Tadeáš Salva, hudobný skladateľ.“

Bibliografia

Všeobecná literatúra

- BEKE, Eduard: In memoriam Tadeáš Salva. In: Bol som učiteľom... Spomienka na nedávne časy. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 1997.
- DUBOVSKÝ, Ján Milan: Akcia rehoľnícky. Snahy komunistického režimu na Slovensku v rokoch 1949 – 1989 odstrániť do roku 2000 ženské rehole a kongregácie z verejného života. Martin : Matica slovenská, 2001.
- HALAJ, Dušan (ed.): Fašistické represálie na Slovensku. Bratislava : Obzor, 1990.
- HERETIK, Anton – HERETIK, Anton ml.: Klinická psychológia. Nové Zámky : Psychoprof, 2007.
- JANIGLOŠ, Jozef (ed.): Lúčky kúpele. Lúčky : MNV Lúčky, 1984.
- KYSEL, Vladimír – MELICHEROVÁ, Heda: SLUK 1949 – 2004. Bratislava : FO ART, 2004.
- KOŠČO, Ján: 15 rokov cesty k divákovi. Bratislava : Pravda, 1972.
- KOŠČO, Ján: Vývoj televízie (s osobitým zreteľom na vývoj televízie na Slovensku). Bratislava : Ústredná knižnica VŠMU, 1981.
- MAREK, Miloš: Národnosti Uhorska. Trnava : Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2011.
- MUNTÁG, Emanuel: Martin Benka a hudba. Martin : Matica slovenská, 2004.
- REDFIELD JAMISON, Kay: Touched with Fire: Manic-Depressive Illness and the Artistic Temperament. New York : The Free Press, 1993.
- TURICOVÁ, Libuša – VONGREJ, Božidar – RUTTKAY, Juraj: 75. výročie Základnej umeleckej školy v Martine, história a súčasnosť. Martin : Základná umelecká škola, 1998.
- ULIČNÝ, Ferdinand: Dejiny Liptova od 9. do 19. storočia. Liptovský Hrádok : Komunitná náďacia Liptov, 2014.
- ZAGAR, Peter (ed.): Hudobníci : Rok slovenskej hudby 2006. Bratislava : Hudobné centrum, 2006.
- ZELJENKA, Ilja: Rozhovory s Alexandrom Moyzesom (1984). Bratislava : Scriptorium Musicum, 2003.

Encyklopédie, monografie, štúdie

- ADAMOV, Norbert: Rekvie v súčasnej hudbe. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006.
- BREZANYOVÁ-VLKOVÁ, Ludmila: Konzervatórium v Žiline 1951 – 1981. Žilina : Konzervatórium v Žiline, 1982.

¹³⁸ Možnosť srdcovo-cievneho ochorenia pripustil v rozhovore Pavol Procházka.

- ELSCHEK, Oskár (ed.): Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Asco Art & Science, 1996.
- GROMOVÁ, Margita: Biografia Tadeáša Salvu (Spomienky na brata). In: MARTINÁKOVÁ, Zuzana (ed.): Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2004, s. 9-19.
- GLOCKOVÁ, Mária: Hudobná poetika v dielach pre deti od Tadeáša Salvu. In: ČERVENÁ, Ludmila (ed.): Hudba pre deti v tvorbe skladateľov 20. storočia v stredoeurópskom priestore. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela, 2005, s. 34-41.
- HATRÍK, Juraj: Alexander Moyzes – pedagóg. In: CHALUPKA, Lubomír (ed.): K pocte Alexandra Moyzesa a Ludovíta Rajtera : zborník z muzikologickej konferencie s medzinárodnou účasťou Podiel osobností na vývoji profesionálnej hudobnej kultúry. Bratislava : Stimul, 2007, s. 155-162.
- HRČKOVÁ, Naďa: Dejiny hudby VI. Hudba 20. storočia (2). Bratislava : Ikar, 2006.
- CHALUPKA, Lubomír: Slovenská hudobná avantgarda. Štylotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FiF UK v Bratislave, 2011.
- LENGOVÁ, Jana: Medzi sacrum a profanum. Poznámky k duchovnej tvorbe Tadeáša Salvu. In: HRČKOVÁ, Naďa (ed.): Sacrum a profanum v hudbe 20. storočia /Sacrum und Profanum in der Musik des 20. Jahrhunderts. Zborník z medzinárodného sympózia v rámci festivalu Melos-Étos 2007, Bratislava, 7. – 9. novembra 2007. Bratislava : Hudobné centrum, 2008, s. 143-151.
- LENGOVÁ, Jana: Princíp baladickosti v dielach Jána Levoslava Bellu a Tadeáša Salvu. In: Musicologica Slovaca, roč. 4 (30), 2013, č. 1, s. 58-76.
- MIŠKOVIČOVÁ, Eva: Žiaci Tadeáša Salvu – Tomáš Boroš a Anton Steinecker. In: GROMOVÁ, Margita – LANGSTEINOVÁ, Eva (eds.): 12. Dni Tadeáša Salvu. Ružomberok : Verbum – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku, 2013, s. 77-83.
- MOYZES, Alexander: Výchova skladateľského dorastu. In: MRLIAN, Rudolf (ed.): Desať rokov VŠMU. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959.
- MARKIEWICZ, Leon: Bolesław Szabelski. Życie i twórczość. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1995.
- MARTINÁKOVÁ, Zuzana: Súčasná kompozičná tvorba na Slovensku. [Dizertačná práca.] Bratislava : Umenovedný ústav SAV, 1988.
- MARTINÁKOVÁ, Zuzana: Slovak composers after 1900: formations and styles. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2002.
- RUTTKAY, Juraj: Tadeáš Salva a jeho pôsobenie v Martine. In: MARTINÁKOVÁ, Zuzana (ed.): Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2004, s. 77-83.
- TOMASZEWSKI, Mieczysław: O droze twórczej, jej progach i fazach, przcianach i fiksacjach – po raz wtóry. In: 12 Spójrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei. Studia, szkice, interpretacje. Kraków : Akademia Muzyczna, 2011, s. 23-35.
- THOMAS, Adrian: Górecki. Oxford : Clarendon Press; New York : Oxford University Press, 1997.
- URBAN, Bohumil: História Žiliny 4. Hudobná história Žiliny a osobnosti, ktoré ju do roku 2002 najväčšmi ovplyvnili. Žilina : Edis – vydavateľstvo Žilinskej univerzity v Žiline, 2004.
- URBANCOVÁ, Hana: Trávnice – ľudné piesne na Slovensku: Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru. Bratislava : AEPRESS, 2005.
- URBANCOVÁ Hana: P. P. Bajan v pohľade súčasného autora – Vianočné pastorále Tadeáša Salvu. In: KAČIC, Ladislav (ed.): P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí. Bratislava : Serafín, 1992, s. 165-169.

- URBANČÍKOVÁ, Lýdia: Hudobné vysielanie košického rozhlasu od roku 1945 podnes v žánri umeleckej hudby. In: 60 rokov hudobného vysielania z rozhlasového štúdia Košice. Referáty prednesené na 2. muzikologickej konferencii v rámci 32. KHJ, 5. 6. 1987. Košice : b. v., 1987, s. 53-65.
- URBANČÍKOVÁ, Lýdia: Hudobné vysielanie košického rozhlasu od roku 1945. In: LUKÁČ, Andrej (ed.): 50 rokov košického štúdia Československého rozhlasu. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1977, s. 22-27.
- VALENTOVIČ, Štefan (ed.): Slovenský biografický slovník. Zväzok II. Martin : Matica slovenská, 1987.
- VALENTOVIČ, Štefan (ed.): Slovenský biografický slovník. Zväzok III. Martin : Matica slovenská, 1989.
- URSÍNYOVÁ, Terézia: Cesty operety. Bratislava : Opus, 1982.
- VAJDA, Igor: Slovenská opera. Bratislava : Opus, 1988.

Príspevky v časopisoch a iné práce

- ADAMČIAKOVÁ, Vlasta: Tadeáš Salva – Žalospěvy. In: Hudobný život, roč. 6, 1974, č. 15, s. 4.
- ANDREJČÁKOVÁ, Jarmila: Krásny, asketický ľudský hlas. In: *Rolnícke noviny*, roč. 42, 1987, č. 243, s. 5.
- BARANOVÁ, Eleonóra: Tadeáš Salva a reminiscencia na jeho menej známe pedagogické aktivity. In: Slovenská hudba, roč. 39, 2013, č. 3, s. 264-269.
- BERGER, Roman: Archaický človek Tadeáš Salva in memoriam. In: Hudobný život, roč. 27, 1995, č. 21-22, s. 9.
- BOKES, Vladimír: Kompozičná pedagogika na Slovensku. In: Slovenská hudba, roč. 25, 1999, č. 4, s. 458-463.
- DIMITROV, Erik: Ladislav Gerhardt, slovenský jazzový klavirista. In: Musicologica – Internetový časopis Katedry muzikológie Filozofickej fakulty UK, 2010 č. 1. Dostupné na internete: <http://www.musicologica.eu/wp-content/uploads/3_2010_Dimitrov.pdf>
- DOHNALOVÁ, Lýdia: O sile jedinečnosti – Rozhovor s Tadeášom. Salvom. In: Hudobný život, roč. 24, 1992, č. 23-24, s. 3.
- DOHNALOVÁ Lýdia: Skica k portrétu. In: Hudobný život, roč. 29, 1997, č. 22, s. 5.
- GODÁR, Vladimír.: Tadeáš Salva – archaisti, novátori a neandertálci. In: Slovo, roč. 36, 2004, č. 48, s. 20.
- HATRÍK, Juraj: Koncert pre violončelo a komorný orchester Tadeáša Salvu. In: Slovenská hudba, roč. 15, 1971, č. 6-7, s. 265-266.
- HRUŠOVSKÝ Ivan: Tradície kompozičnej školy v slovenskej národnej hudbe. In: Hudobný život, roč. 20, 1988, č. 10, s. 10.
- HRUŠOVSKÝ, Ivan: Anketa. In: Slovenská hudba, roč. 17, 1991, č. 1, s. 85-86.
- CHALUPKA, Lubomír: Tadeáš Salva: Koncert pre klarinet, štyri ľudské hlasy, recitátora a bicie nástroje. In: Slovenská hudba, roč. 12, 1968, č. 4, s. 180-181.
- CHALUPKA, Eubomír: Tadeáš Salva: Koncert pre klarinet, štyri ľudské hlasy a bicie nástroje. In: Hudobný život, roč. 34, 2002, č. 5, s. 22-28.
- CHALUPKA, Eubomír: Tadeáš Salva: Balada pre 12 sláčikových nástrojov. In: Hudobný život, roč. 36, 2004, č. 10, s. 30-33.
- KACZYŃSKI, Tadeusz: Festival Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. 1968. In: Ruch muzyczny, roč. 12, 1968, č. 23, s. 6-8.
- MAJTÁN, Milan: O slovenských priezviskách. In: Kultúra slova, roč. 40, 2006, č. 4, s. 216-221.

- MARTINÁKOVÁ, Zuzana: Nad dielom Tadeáša Salvu. Portréty a reflexie. In: Hudobný život, roč. 17, 1985, č. 6, s. 3.
- M. K.: Slovenský komponista, odmenený v Ríme. In: Katolícke noviny, roč. 84, 1969, č. 15, s. 4.
- PALOVČÍK, Michal: Prvý festival našej hudby v USA. In: Pravda, roč. 70, 1989, č. 11, s. 5.
- POTEMROVÁ, Mária: 60 rokov hudobného vysielania košického rozhlasu. In: Hudobný život, roč. 19, 1987, č. 7, s. 1, 8.
- SALVA, Tadeáš – CHUDÍK, Ladislav – POSPÍŠIL, Juraj – HOLÁSEK, Ladislav – HATRÍK, Juraj: Requiem aeternam. In: Hudobný život, roč. 1, 1969, č. 11, s. 3.
- SALVA Tadeáš: Dni a roky s Lutosławskim. In: Hudobný život, roč. 20, 1988, č. 25, s. 10.
- SEDLÁKOVÁ, Viera: Kontakty Bélu Bartóka s Antonom A. Baníkom a vydanie zbierky Slovenské ľudové piesne. In: Biografické štúdie, roč. 35, 2010, č. 1, s. 172-180.
- STRELKOVÁ, Eva: Za docentom Tadeášom Salvom. In: Nitra. Kultúrno-spoločenský mesačník, roč. 19, 1995, č. 2, s. 11-12.
- ŠEBÍK, Ján: Keď umelec nie je doma prorokom – rozhovor s Tadeášom Salvom. In: Nedeľná pravda, 23. 12. 1994, roč. 3, č. 51, s. 7.
- ŠEDA Jaroslav: Z diskuse na ustavujúcim sjezdu Svazu československých skladateľů. In: Hudební rozhledy, roč. 31, 1978, č. 4, s. 112-113.
- Š. A.: Naši gosti. In: Sovetskaja muzyka, roč. 32, 1968, č. 4, s. 138-139.
- URSÍNYOVÁ, Terézia: S Tadeášom Salvom... nielen o ISCM. In: Hudobný život, roč. 8, 1976, č. 23, s. 3,7.
- VONGREJ, Jozef: Živý Goya – mŕtvy strach – výtvarná symfónia. Programový bulletin, Martin, 1961.
- S batôžkom a krošňou. Programový bulletin, SLUK, Bratislava, 1980.
- Pieseň života. Programový bulletin, SLUK, Bratislava, 1979.
- Slovensko. Programový bulletin, SLUK, Bratislava, 1980.
- Podme, zaspievajme. Programový bulletin, SLUK, Bratislava, 1984.

Pramene

- SALVA, Tadeáš: Sám vojak v poli – poviedka. Strp., 2 s., nedat. In: ArA. (originál in: Sz-MCh).
- SALVA, Tadeáš: Autobiografia, časť I. Nuž tak sa mladý hudobník môže stať hudobným skladateľom. Strp., 11 s., Bratislava : 1982. In: ArA. (originál in: Sz-MCh).
- SALVA, Tadeáš: Autobiografia, časť II. Životné postrehy a skúsenosti, o ktorých rozpráva autor – hudobný skladateľ Tadeáš Salva. Strp., 32 s., nedat. In: ArA. (originál in: Sz-MCh).
- SALVA, Tadeáš: Autobiografia, časť III. Strp., 17 s., nedat. In: ArA. (originál in: Sz-MCh).
- SALVA, Tadeáš: Autobiografia, časť IV. Strp., 20 s., nedat. In: ArA. (originál in: Sz-MCh).
- SALVA, Tadeáš: Autobiografia, časť V. Strp., 28 s., nedat. In: ArA. (originál in: Sz-MCh).
- SALVA, Tadeáš: Autobiografia. Rkp., xerok, neúplné, 111 s., nedat. In: ArA. (originál in: Sz-MG).
- SALVA, Tadeáš: Musica viva č. V. Scenár televízneho programu. Rkp., 10 s., Bratislava, 1972. In: SK-Msnk, sign. A LXII/10-55.
- SALVA, Tadeáš: Dezider Kardoš. Hrdinská balada. Op. 32. Náčrt scenára hudobného filmu. Rkp., 5 s., nedat. In: SK-Msnk, sign. A LXII/10-54.
- List Tadeáša Salvu Iljovi Zeljenkovi zo dňa 16. 12. 1958. Rkp. In: SK-Msnk, sign. A CXXIV/7-274.
- List Tadeáša Salvu Bohuslavovi Martinů zo dňa 3. 4. 1959. Rkp. In: CZ-POLm, sign. Sal 1959-04-03.

- List Bohuslava Martinů Tadeášovi Salvovi zo dňa 20. 4. 1959. Strp., xerok. In: ArA. (zo: Sz-MCh).
- List Tadeáša Salvu Bohuslavovi Martinů zo dňa 13. 5. 1959. Rkp. In: CZ-POLm, sign. Sal 1959-05-13.
- List Witolda Lutosławského Tadeášovi Salvovi zo dňa 12. 3. 1961. Strp., xerok. In: ArA. (zo: Sz-LM).
- List Witolda Lutosławského Tadeášovi Salvovi zo dňa 2. 6. 1961. Strp., xerok. In: ArA. (zo: Sz-LM).
- List Witolda Ruzdińskiego Tadeášovi Salvovi. Strp., nedat. In: PL-Wz, sign. ZKP 11/15.
- List č. I/15/22/62 Rektorátu Vyššej hudobnej školy v Katoviciach zo dňa 27. 4. 1962, adresovaný Tadeášovi Salvovi. Strp., xerok. In: ArA. (zo: Sz-LM).
- List č. I/15/22/62 Rektorátu Vyššej hudobnej školy v Katoviciach zo dňa 27. 5. 1962, adresovaný Tadeášovi Salvovi. Strp., xerok. In: ArA. (zo: Sz-LM).
- Potvrdenie Bolesława Szabelského o poskytnutí štúdia Tadeášovi Salvovi. Katowice, dňa 12. 10. 1965. Strp. xerok. In: ArA (zo: Sz-LM).
- List Tadeáša Salvu Emanuelovi Muntágovi zo dňa 12. 11. 1969. Rkp. In: SK-Msnk, sign. A CLXXXIV/1-681.
- List Tadeáša Salvu Emanuelovi Muntágovi zo 27. 10. 1971. Rkp. In: SK-Msnk, sign. A CLXXIV/1-692.
- List Tadeáša Salvu Emanuelovi Muntágovi zo dňa 27. 9. 1990. Rkp. In: SK-Msnk, sign. A CLXXIV/1-723.
- List Tadeáša Salvu Jozefovi Lenártovi. Rkp., xerok., nedat. In: ArA. (originál in: Sz-MG).
- List Györgya Ligetiho Tadeášovi Salvovi zo dňa 4. 12. 1986. Strp., xerok. In: ArA. (zo: Sz-MCh).
- List Györgya Ligetiho Tadeášovi Salvovi zo dňa 16. 2. 1987. Rkp., xerok. In: ArA. (zo: Sz-MCh).
- List Györgya Ligetiho Tadeášovi Salvovi zo dňa 23. 6. 1987. Strp., xerok. In: ArA. (zo: Sz-MCh).

Skratky

- Nedat. – nedatované
- Rkp. – rukopis
- Strp. – strojopis
- Sign. – signatúra
- Xerok. – xerokópia
- SK-Msnk – Martin, Literárny archív Slovenskej národnej knižnice
- CZ-POLm – Polička, Centrum Bohuslava Martinů
- PL-Wz – Warszawa, Biblioteka-Fonoteka Związku Kompozytorów Polskich – Ośrodek Dokumentacji Muzyki Współczesnej (Archiwum Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień“)
- ArA – Archív autora
- Sz-MCh – súkromná zbierka Márie Chrappa-Ferkovej
- Sz-Mg – súkromná zbierka Margity Gromovej-Salvovej
- Sz-LM – súkromná zbierka Leona Markiewicza

Summary

BIOGRAPHY OF THE COMPOSER TADEÁŠ SALVA

This study summarises what is known about the life of the Slovak composer Tadeáš Salva. The research draws upon hitherto published works, verifying the existing facts, and also presents new information about the composer's life. Materials were acquired from a number of sources (archives of institutions, private collections). The most important source of information was the composer's autobiography. Other materials used include especially correspondence and the verbal testimonies of so-called contact persons.

Alongside the hitherto known factographic data we have attempted to clarify data which have thus far been inaccurately interpreted: these concern the composer's childhood and adolescence, and above all his studies in Bratislava and Katowice. Records of his studies at the Academy of Performing Arts are not currently available and therefore we can only surmise the circumstances in which Salva was compelled to leave that school. Documents relating to his studies in Poland show clearly that despite official acceptance at the Academy of Music at Katowice, he was for three years, probably because permission to study abroad had not been granted, only a private pupil of Boleslaw Szabelski. Together with these facts, we have been able to determine the precise data with regard to Salva's employment positions and the activities he carried out in these employments. Also mentioned are his greatest successes in work and as a composer and, in connection with his musical work, also further moments relating to the composer's life. The text is supplemented with authentic testimonies by Salva's contemporaries: colleagues, friends and students.

KORRESPONDENCE GUIDA ADLERA A DOBROSLAVA ORLA. SVĚDECTVÍ VZTAHU UČITELE A ŽÁKA

VLASTA REITTEREROVÁ

PhDr. Vlasta Reittererová; Hagengasse 6/10, 1150 Wien; Ke Zlatníkům 76, 252 41 Dolní Břežany; e-mail: reitterer@seznam.cz

ABSTRACT

This article is devoted to the personal and professional relationship of Dobroslav Orel and Guido Adler. Both scholars had in common an interest in historical musical monuments. Under Guido Adler's direction Orel gained a doctorate at the University of Vienna in 1914, became a member of the working team for the edition *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, and in subsequent years gave his teacher ongoing information about his research. Despite the fact that he did not complete his prepared edition *Kodex Speciálník*, Dobroslav Orel laid the foundations of Czechoslovak medieval studies with his further research, publications, and above all his teaching activity. Part of the correspondence of the two scholars is today deposited in the USA, in Guido Adler's effects at the University of Georgia, while some written materials may be found in the effects of Dobroslav Orel at the National Museum – Czech Museum of Music. The correspondence with commentary, testifying to the mutual respect of the two scholars, which endured throughout a long period, is published in full for the first time.

Guido Adler (1855 – 1941) se narodil v jihomoravských Ivančicích, nejranější dětství prožil v Jihlavě a ve Vídni. V hlavním městě monarchie vystudoval gymnázium, na konzervatoři Společnosti přátel hudby klavír a práva na univerzitě, kde promoval roku 1878. Právnícké povolání však brzy opustil a obrátil svůj zájem definitivně k dějinám hudby. Roku 1880 získal doktorát filozofie, o dva roky později byl na vídeňské univerzitě jmenován docentem a roku 1885 mimořádným profesorem německé univerzity v Praze. Roku 1898 založil ve Vídni samostatný Seminář hudební historie (dnešní Ústav hudební vědy), který vedl do svého penzionování roku 1927.¹ Během svého bez-

¹ K Adlerově působení na vídeňské univerzitě a jeho žákům souhrnně viz REITTEREROVÁ, Vlasta: Proměny hudebně-historické metody na příkladu vídeňských žáků Guida Adlera. In: *Miscellanea z výročních konferencí České společnosti pro hudební vědu 2006 a 2007*. Praha : Česká společnost pro hudební vědu, 2008, s. 11-36.

mála třicetiletého působení v čele tohoto pracoviště dovedl Guido Adler k promoci téměř 140 adeptů oboru, mezi nimi řadu příštích odborníků významných jmen, k nimž patřili např. Hugo Botstiber, Rudolf Ficker, Hans Holländer, Zdisław Jachimecki, Knud Jeppesen, Heinrich Kralik, Ernst Kurth, Dragan Plamenac či Egon Wellesz. V prvních letech přicházeli k Adlerovi studenti, zapsaní původně na jiný obor (převážně práva). Jako hudební vzdělání většinou uváděli soukromé nástrojové školení. Teprve mezi absolventy roku 1906 se poprvé objevují dva, kteří uvádějí volbu studia hudební vědy jako přímou – Anton von Webern a Zdisław Jachimecki. Ještě i později se však vyskytuje minimum tzv. jednooborových studentů – často je uváděna kombinace s obecnými dějinami a germanistikou či s dějinami literatury a umění.

U řady Adlerových žáků se spojovala vědecká erudice s uměleckým zájmem. Adler byl přesvědčen, že součástí vědy o umění musí být schopnost uměleckého vcítění a praktické umělecké zkušenosti svých žáků podporoval. Stejně tak považoval Adler za samozřejmou účast vědce na veřejném dění; on sám vstupoval nejen do uměleckých diskusí, inicioval založení Mezinárodní společnosti pro hudební vědu, organizoval výstavy a kongresy, ale vyjadřoval se také k událostem obecného rázu. Rovněž v osobnosti Dobroslava Orla (1870 – 1942) se spojil erudovaný vědec s umělcem, uznávaným sbormistrem. Jistě i proto si Guido Adler svého žáka cenil, a to přesto, že Orlovy umělecké a společenské aktivity limitovaly jeho energicky nastoupenou vědeckou dráhu.

Je příznačné, že se ve slovníkových heslech o průběhu Orlových muzikologických studií a o počátcích jeho vědecké činnosti mnoho nedozvíme. *Československý hudební slovník* např. zcela přechází jeho univerzitní studia v Praze a uvádí pouze doktorát získaný na vídeňské univerzitě.² Více se dozvídáme z Orlova životopisu, připojeného k jeho rigoróznímu aktu. Kromě známých skutečností³ v něm stojí, že „navštěvoval od zimního semestru 1901/1902 do ukončení letního semestru 1905/1906 jako řádný posluchač filozofickou fakultu c. k. české univerzity v Praze, kde absolvoval 25. července 1906. V letním semestru 1913 a letním semestru 1914 byl zapsán na filozofické fakultě c. k. univerzity ve Vídni. Kromě školních povinností se věnoval hudební vědě a je veřejně činný jako redaktor časopisu *Cyril*, věnovaného církevní hudbě, a jako publicista a dirigent“.

Studia na Karlově univerzitě Dobroslav Orel nezavršil doktorátem, akademický titul získal až o osm let později ve Vídni. Jeho korespondence s Guidem Adlerem do jisté míry osvětluje toto zdržení i skutečnost, proč neusiloval o doktorát v Praze. Jejich dopisy jsou zachovány na dvou místech: v Adlerově pozůstalosti uložené na University of Georgia (USA) a v pozůstalosti Dobroslava Orla v Národním muzeu – Českém muzeu hudby v Praze.

² *Československý hudební slovník*, 2. díl. Praha : Státní hudební vydavatelství 1965, s. 228-229.

³ Dne 11. července 1890 uzavřel v Praze gymnaziální studia, poté vystudoval bohoslovecký ústav v Hradci Králové a roku 1894 byl vysvěcen na kněze. 1901 složil státní zkoušky ze zpěvu a hry na varhany pro střední školy, pedagogicky působil na reálných gymnáziích v Hradci Králové a od roku 1905 v Praze a současně na pražské konzervatoři.

Pozůstalost Guida Adlera

Osud pozůstalosti Guida Adlera, která se dnes nachází ve Spojených státech, vyžaduje stručné shrnutí. Význačný vědec židovského původu Guido Adler vzhledem k vysokému věku zůstal „ušetřen“ transportu do koncentračního tábora a strávil zbytek života ve Vídni v jakémsi „domácím vězení“. Jeho synu Hubertu Joachimmu Adlerovi (1894 – 1964) se v srpnu 1938 podařilo emigrovat do USA a vyvézt podstatnou část Adlerova archivu. Dcera Melanie Adler (1888 – 1942) se rozhodla zůstat s otcem, je muž po matčině smrti⁴ vedla domácnost. Pětaosmdesátiletý vědec zemřel 15. února 1941. Melanie Adler se po smrti otce snažila zachránit jeho cennou knihovnu, její snahy však přitáhly pozornost gestapa a přestože se jí podařilo jistou dobu skrývat, byla vypátrána a zavražděna 26. května 1942 v koncentračním táboře Mały Trostinec. Adlerovu knihovnu zabavil jeho nástupce na univerzitě Erich Schenk. Rozporuplné působení Ericha Schenka vyšlo najevo teprve v posledních letech. Nebyl sice členem NSDAP, avšak dodával např. podklady Herbertu Gerigkovi pro jeho nechvalně proslulý *Das Lexikon der Juden in der Musik* (vyd. Herbert Gerigk a Theophil Stengel, Berlin 1940). Současníci zanechali svědectví o Schenkových urážlivých výrociích na adresu židovských kolegů, svým vlivem však na druhé straně některým nacisty pronásledovaným osobnostem vymohl zmírnění perzekuce. Po válce, kdy měl osvětlit svůj postoj k nacionálnímu socialismu, konjunkturálně využil své vyjádření k Adlerovu případu (začínající mimochodem slovy: „Ačkoli se mi protiví vydávat posudek na plnohodnotného žida...“) jako doklad své velkorysosti.⁵

Adlerova pozůstalost, takzvané *Adler Papers*, je dnes uložena na University of Georgia. Prozatímní inventář zveřejnil roku 1975 Edward R. Reilly.⁶ Adler udržoval s řadou svých žáků celoživotně písemný styk, tak i s Dobroslavem Orlem, jehož si vždy vážil a podporoval ho, ačkoli se naděje, které jako učitel do svého žáka vkládal, v celém rozsahu nenaplnily. Box 29 *Adler Papers* (AP) obsahuje několik originálních dopisů Dobroslava Orla Adlerovi a strojopisné kopie Adlerových dopisů Orlovi, které zde v transkripci originálu a překladu zveřejňujeme, spolu se souvisejícími dopisy z fondu Orlovy pozůstalosti v Českém muzeu hudby (ČMH).

Dobroslav Orel jako člen Adlerova vědeckého týmu

Podle dochované korespondence je patrné, že se Orel pokoušel přejít ke Guidu Adlerovi do Vídně patrně už v době pražských univerzitních studií nebo bezprostředně po jejich ukončení. Odchodu do Vídně však bránilo Orlovo pedagogické působení v Hradci Králové a posléze v Praze, takže své přání mohl uskutečnit teprve roku 1913.

⁴ Betty Genendel Adler, roz. Berger (1859 – 1933).

⁵ K Adlerově pozůstalosti a Schenkovu případu viz např.: <<http://www.uibk.ac.at/ipoint/dossiers/archiv-1938-2008-vertriebene-wissenschaft/644062.html>>; <<http://forum-zeitgeschichte.univie.ac.at/events/2013-guido-adler-tagung>>; <http://www.klahrgesellschaft.at/Mitteilungen/Sakabe_1_07.pdf>.

⁶ Edward R. Reilly: *The Papers of Guido Adler at the University of Georgia. A provisional Inventory*, 1975. Dostupné z: <<http://fax.lib.uga.edu/adler/>>. Pozůstalost je utříděna podle tematických okruhů a z chronologického hlediska, bez signatur.

Úsilí o získání doktorátu u Adlera a nikoli v Praze souvisí s nálezem pramene, tzv. *Kodexu Speciálníku*, který byl objeven roku 1896.⁷ Roku 1893 založil Guido Adler ediční řadu *Denkmäler der Tonkunst in Österreich (DTÖ)*.⁸ K tomuto projektu směřovala v následujících letech i jeho pedagogická činnost. Dokládají to zadávaná témata disertačních prací, z nichž se některé staly podkladem k publikování v *DTÖ* nebo v souvisejících sbornících *Studien zur Musikwissenschaft*. Členy Adlerova pracovního týmu byli dva kolegové z Čech, Emil Bezecny (Bezecný) a Richard Veselý,⁹ kteří věděli o existenci *Speciálníku* a vedení představou možné edice tohoto bohemikálního pramene sehráli bezpochyby svou roli ve zprostředkování Orlova kontaktu s Adlerem.

Je třeba zmínit, že v době, kdy se Orel rozhodl věnovat vědecké práci, na české univerzitě dosud soustavné zaměření na výuku medievistiky neexistovalo. Roku 1905 byl sice jmenován soukromým docentem Zdeněk Nejedlý a roku 1909 mimořádným profesorem,¹⁰ ten se však ve svých přednáškách soustředil především na osobnost Bedřicha Smetany a vývoj české opery.¹¹ Nejedlý byl o pouhých osm let mladší než Orel, univerzitní studium absolvoval roku 1900 a ačkoli už roku 1904 vyšly jeho *Dějiny předhusitského zpěvu*, je samozřejmé, že Adler ve Vídni představoval ve srovnání s rozpačitými počátky samostatné české hudební vědy, do níž již tehdy vstupovaly osobní animozity, nezpochybnitelnou autoritu. Získání doktorátu ve Vídni mělo oproti dok-

⁷ Nikoli 1901, jak uvádí některá literatura, viz BAŤA, Jan: Quod non fecerunt Gothi, fecerunt Scoti aneb Dva příběhy z rudolfínské Prahy. In: *Clavibus unitis*, č. 3, 2014. Dostupné z: <http://www.acecs.cz/media/cu_2014_03.pdf>. *Kodex Speciálník* je uložen pod signaturou II A 7 v Muzeu Východních Čech v Hradci Králové.

⁸ Viz HILSCHER, Elisabeth Theresia: *Denkmalpflege und Musikwissenschaft*. Tutzing: Verlag Hans Schneider, 1995.

⁹ Pražský rodák Emil Bezecný (1868 – 1930) byl synem intendanta vídeňské Dvorní opery v letech 1885 – 1898 Josefa svobodného pána von Bezecny, který v letech 1897 – 1907 zastával funkci předsedy komise pro vydávání *Denkmälerů*. Emil Bezecný působil 1896 – 1908 jako profesor hudební výchovy na německém dívčím učitelském ústavu v Praze, od 1908 na pražské konzervatoři, 1920 přešel na Německou akademii hudby. Dobroslava Orla zasvěcoval do gregoriánského chorálu. Richard Veselý (1880 – 1933) studoval 1903 – 1905 ve Vídni u Adlera, doktorát složil roku 1933 v Bratislavě. Později se publicisticky věnoval hudbě své současnosti.

¹⁰ Návrh na Nejedlého řádnou profesuru byl podán roku 1914, schválen však teprve roku 1919. K odkladu došlo v důsledku negativního vyjádření hudebního referenta pražského místodržitelství Rudolfa von Prochazky. Prochazka uvádí ve svém posudku výhrady – jako Nejedlého výpady proti šéfovi opery Národního divadla Karlu Kovařovicovi a vůči pražské konzervatoři, jeho pochybné angažmá v tzv. „bojích o Dvořáka“ aj. „Jak z čistě odborné stránky, tak pokud jde o osobní chování, získal si dr. Nejedlý sotva nutnou vážnost, spíše jí pozbyl. V prvním případě nápadné a veřejně projednaným nedostatkem nejnütnějších odborných znalostí a úsudků, na druhé straně nedůstojným způsobem boje. Obojí je notorické.“ Faksimile Prochazkova vyjádření otiskla MUŽÍKOVÁ, Růžena: Zdeněk Nejedlý – zakladatel české hudební vědy. In: *Velké osobnosti filozofické fakulty Univerzity Karlovy*. Praha: Univerzita Karlova, 1980, s. 59-98. Mužíková vykládá Prochazkův posudek jako nacionalisticky zaměřený pamflet. Ve skutečnosti se jednalo o důvody, založené na (jak se později ukázalo, správném) odhadu Nejedlého osobních vlastností.

¹¹ Archiv Univerzity Karlovy, fond Filozofická fakulta UK, Katalogy posluchačů filozofické fakulty české Karlo-Ferdinandovy univerzity, uvádějí v soupise absolvovaných předmětů u Dobroslava Orla (inv. č. 59) v 9. semestru studia (zimní semestr 1905/1906) pouze jedinou přednášku Zdeňka Nejedlého *Dějiny středověké hudby*; zápis je dodatečný, v seznamu přednášek tento předmět uvedený není, počet hodin je z původních tří opraven na dvě. Za informaci a konzultaci ke speciálním otázkám děkuji Janu Baťovi.

torátu z české univerzity v Praze v oboru, který se teprve konstituoval, nepoměrně větší váhu.

Dochované písemné dokumenty z prvních let osobních kontaktů mezi Dobroslavem Orlem a Guidem Adlerem nejsou datované a jejich časové zařazení lze určit jen přibližně. Orientačním bodem mohou být skutečnosti jako například jmenování Orla profesorem na české státní reálce v Holešovicích-Bubnech (Praze) v červenci 1905. Ze dvou Orlových dopisů vyplývá, že se už v době působení v Hradci Králové snažil uvolnit, aby mohl odjet do Vídně. Žádost však musel vzít zpět a později podat novou. Z dopisů je také patrné, že jako prostředník mezi Adlerem a Orlem skutečně fungoval Emil Bezecný. Bezecný byl spolupracovníkem DTÖ od roku 1897. Spolu s Walterem Rablem se podílel na vydání 10. svazku edice a poté se slovinským muzikologem Josephem (Josipem) Mantuanim na šesti svazcích *Opus musicum* Jacoba Handla (Galuse). Dobroslav Orel se na žádném svazku jako editor nepodílel, a nakonec nedošlo ani k chystanému vydání *Speciálníku*. Také v tomto případě poskytuje korespondence obou vědců částečné vysvětlení.

Vraťme se však nejprve k Orlovi vídeňskému studiu v letním semestru 1913 a v letním semestru 1914.¹² V archivu Vídeňské univerzity je uložen jeho rigorózní akt,¹³ v tamním Ústavu hudební vědy disertační práce *Der Mensuralkodex „Speciálník“: ein Beitrag zur Geschichte der Mensuralmusik und Notenschrift in Böhmen bis 1540*.¹⁴ Z rigorózního aktu se dozvídáme, že roku 1913 navštěvoval Orel Adlerovu přednášku o stylových periodách a přednášky, resp. cvičení Wenzela Vondráka¹⁵ a Josefa Bohuslava Foerstera, který byl v pedagogickém úvazku Nové vídeňské konzervatoře.¹⁶ Roku 1914 pak Orel navštěvoval Adlerovu přednášku o hudbě 19. století a přednášky resp. cvičení Vondráka, Roberta Reiningera¹⁷ a Maxe Dvořáka.¹⁸ Dizertační práci *Menzurální kodex Speciálník* obhájil 22. června 1914. Státní zkoušku absolvoval 10. července 1914. Měla dvě části: ve dvouhodinové zkoušce byli zkoušejícími Guido Adler a Wenzel Vondrák a Orel ji absolvoval s vyznamenáním, stejně jako hodinovou, při níž zkou-

¹² Uvedená vídeňská adresa Dobroslava Orla byla Alserstraße 17, což je někdejší klášter minoritů s chrámem Nejsvětější trojice v blízkosti bývalé Všeobecné nemocnice, dnešního univerzitního kampusu.

¹³ Rigorosenakt No. 3973, praes. 4. 6. 1914, Z. 1495. Universitätsarchiv Wien.

¹⁴ Institut für Musikwissenschaft, Universität Wien, sign. E19.

¹⁵ Václav (Wenzel) Vondrák (1859 – 1925), slavista. Absolvoval ve Vídni románskou a slovanskou filologii (doktorát 1884), 1893 se habilitoval a byl jmenován soukromým docentem, 1903 mimořádným a 1911 řádným profesorem vídeňské univerzity. V roce 1919 byl povolán na Masarykovu univerzitu v Brně, 1921 – 1922 byl děkanem její filozofické fakulty, 1922 – 1923 rektorem.

¹⁶ K vídeňským létům Josefa Bohuslava Foerstera viz REITTEREROVÁ, Vlasta – VELEK, Viktor: K vídeňským létům (1903 – 1918) Josefa Bohuslava Foerstera. In: *Hudební věda*, roč. 47, 2010, č. 2-3, s. 167-230.

¹⁷ Robert Reininger (1869 – 1955), filozof. V letech 1912 – 1939 předseda Filozofické společnosti na vídeňské univerzitě, od 1924 řádný člen Rakouské akademie věd, od 1940 člen Pruské akademie věd.

¹⁸ Kunsthistorik Max Dvořák (1874 – 1921) byl od roku 1909 ordinariem katedry dějin umění na vídeňské univerzitě.

šeli Richard Stöhr¹⁹ a Robert Reininger. Dne 22. července 1914 byl Dobroslav Orel promován. Adlerův posudek jeho disertační práce z 20. června 1914 zněl následovně:

Die Arbeit ist vorerst von einer richtigen u[nd] umfassenden semiographischen Kenntnis u[nd] dann von einem tiefen Einblick in die Stilarten der ein- u[nd] mehrstimmigen kirchlichen Musik des 15. u[nd] 16. Jhdts[Jahrhunderts] geleitet. Die Aufstellung des thematischen Kataloges u[nd] die Feststellung der Identitäten mit anderen Handschriften auch einzelnen Drucken ist verlässlich u[nd] genau. Für die historische Erforschung der Tonkunst in Böhmen ist die Arbeit von fundamentaler Wichtigkeit, wengleich sie vielleicht in einigen Aufstellungen über Eigenthümlichkeiten derselben zu weit greift. Man kann ruhig sagen, daß die Abhandlung vermöge ihrer Qualität das Maß des Gewöhnlichen übertrifft u[nd] die Eignung zur selbständigen Forschung in ausgezeichneter Weise dartut. Der Kandidat wäre demgemäß zu den strengen Prüfungen zuzulassen.

Práce je především vedena řádnou a obsáhlou semiografickou znalostí a hlubokým vhladem do stylových druhů jednohlasé a vícehlasé církevní hudby 15. a 16. století. Uspořádání tématického katalogu a určení identit s ostatními rukopisy a také jednotlivými tisky je spolehlivé a přesné. Pro historické zkoumání hudebního umění v Čechách je práce zásadní důležitosti, třebaže možná v některých stanoviscích o jeho zvláštnostech zachází příliš daleko. Lze klidně říci, že svou kvalitou pojednání překračuje obvyklou míru a vynikajícím způsobem prokazuje způsobilost k samostatnému bádání. Kandidát nechť je proto přípuštěn k přísným zkouškám.

Oponentský posudek Wenzela Vondráka je datován 22. červnem:

Die vorliegende Dissertation bringt auch in jenen Partien, die mehr die böhm[ische] Literaturgeschichte betreffen, so manches interessante und beachtenswerte Detail. Es kann hier insbesondere auf die Daten zu näheren Charakteristik der sog[enannten] Literatengesellschaften in der ersten Hälfte des 16. Jhd.[Jahrhunderts] (S. 274), vor allem aber auf die feinen Bemerkungen bezüglich der bekannten Blahoslav'schen und des damit in Zusammenhang stehenden Josquin'schen Werkes (S. 410 f.) hingewiesen werden. Die Arbeit berechtigt demnach auch vom Standpunkte der böhm[ischen] Literaturgeschichte zu den weiteren Schritten behufs Erlangung des philosophischen Doktorgrades.

Předložená disertace přináší i v oněch partiích, týkajících se spíše českých literárních dějin, mnohý zajímavý a pozoruhodný detail. Může zde být především poukázáno na fakta o bližší charakteristice takzvaných literárských bratrstev v první polovině 16. století (s. 274), především však na pěkné poznámky, týkající se známého Blahoslavova díla a v souvislosti s ním stojícího díla Josquinova (s. 410n.).²⁰ Práce proto

¹⁹ Richard Stöhr (Stoehr, vl. jm. Stern, 1864 – 1967) studoval nejprve medicínu (doktorát r. 1898), roku 1902 absolvoval skladbu na vídeňské konzervatoři, kde působil do r. 1908 jako učitel a posléze do 1938 na vídeňské Hudební akademii. Před nacismem emigroval do USA a působil pedagogicky na Curtis Institut ve Filadelfii, v Cincinnati a ve Vermontu. Platil za kapacitu v teorii kontrapunktu.

²⁰ Orel vycházel ze studie Otakara Hostinského, viz HOSTINSKÝ, Otakar: *Jan Blahoslav a Jan Josquin: příspěvek k dějinám české hudby a theorie umění XVI. věku*. Praha : Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1896.

opravňuje i z hlediska českých literárních dějin k dalším krokům za účelem dosažení filozofického doktorského stupně.

V roce své promoce byl Dobroslav Orel jmenován „skutečným spolupracovníkem“ resp. „skutečným členem“ vydavatelského kolektivu *DTÖ*. Orel chystal prokazatelně edici *Speciálníku*, jeho autokritičnost a snaha prozkoumat co nejvíce srovnávacích pramenů však nedovolila práci ve vhodnou dobu dokončit (z dnešního hlediska se jen podivujeme benevolenci knihoven a archivů při půjčování vzácných manuskriptů). Ediční plány také zasáhlo vypuknutí první světové války. Adlerovi se sice podařilo i za těchto okolností vydávání edice udržet a překonat i ekonomické potíže po jejím skončení,²¹ kontinuita však byla narušena. Je také možné, že po rozpadu monarchie ztratila vydavatelská komise rakouské edice *DTÖ* na vydávání českých památek zájem, můžeme rovněž předpokládat, že sám Orel by raději viděl edici připravenou v novém Československu. V poválečných letech však ho příliš vytyžila redakční činnost v časopise *Cyrrill*, jehož byl v letech 1909 – 1913 a znovu 1915 – 1919 šéfredaktorem, a konečně – a to zejména – jeho povinnosti spojené s působením na Univerzitě Komenského v Bratislavě, při nichž nadále vykonával i uměleckou činnost. Výzkum spojený se *Speciálníkem* Orel částečně zužitkoval ve své práci *Počátky umělého vícehlasu v Čechách*.²²

Písemné kontakty mezi učitelem a žákem pak zřejmě na nějakou dobu ustaly. Další Orlov dopis Adlerovi je až ze 23. června 1923. Adler na svého žáka nezapomněl a zapojil ho do přípravy příručky *Handbuch der Musikgeschichte*, do níž Orel přispěl kapitolou o hudbě v Československu.²³ Když se roku 1929 chystalo druhé doplněné vydání příručky, požádal její redaktor Guido Adler příslušné autory o doplnění příslušných kapitol. Neobyčejně zaneprázdněný Orel nebyl schopen text odevzdat včas a do vztahu s Adlerem tehdy vstoupilo napětí. O velkorysosti obou svědčí, že krizi překonali a nadále si prokazovali vzájemnou úctu. Ta se projevila Orlovým příspěvkem v oslavném sborníku k Adlerovým pětasedmdesátinám roku 1930.²⁴ Adler rozeslal přispěvatelům osobní, ručně psané poděkování jako faksimile; vzhledem k čitelnosti rukopisu obdivuhodný výkon, neboť Adlerovo písmo bylo i v mladších letech velmi „svěrázné“. Některým pravděpodobně připojil ještě zvláštní doušku, jako Dobroslavu Orlovi; ta je už psána na stroji, pouze s vlastnoručním podpisem. Adler zůstal stále učitelem, pobízejícím k další práci, přestože Orel toho roku slavil své šedesátiny. Z Orlovy strany pak se úcta k učiteli projevila udělením pamětní medaile Univerzity Komenského

²¹ Jak uvádí Guido Adler ve své autobiografii *Wollen und Wirken*, nalezl v období nedostatku papíru podporu u československého ministerstva obchodu. Potřebný papír dodala firma Nettel ve Vrchlábí, která patřila otci muzikologa Paula Nettla (1889 – 1972), později rovněž spolupracovníka *DTÖ*. ADLER, Guido: *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*. Wien – Leipzig : Universal-Edition, 1935, s. 70.

²² OREL, Dobroslav: *Počátky umělého vícehlasu v Čechách*. Bratislava; Turčiansky Svätý Martin : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 1922.

²³ ADLER, Guido (ed.): *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt : Frankfurter Verlags-Anstalt AG, 1924.

²⁴ *Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag (=Studien zur Musikgeschichte)*. Wien : Universal Edition 1930. Obsahuje Orlovu studii *Stilarten der Mehrstimmigkeit des 15. und 16. Jahrhunderts in Böhmen*, s. 87-91.

Guidu Adlerovi roku 1932. Jmenování a Adlerovo poděkování jsou zřejmě posledními známými písemnými doklady vztahu učitele a žáka.

Přes oslabené zdraví se Dobroslav Orel ve třicátých letech zapojil do činnosti v Praze založené Společnosti pro hudební výchovu, napsal biografickou studii o slovenském skladateli Štefanu Fajnorovi (1935), o slovenské skladatelce Ludmile Lehotské (1936) a řadu dalších statí, působil jako místostarosta Pěvecké obce československé aj. Roku 1937 vydal *Hudební prvky svatováclavské* (Svatováclavský sborník II.), dílo, za něž mu byla udělena státní cena a cena Křesťanské akademie. Kritická edice *Speciálníku* zůstala nedokončeným projektem. Dobroslav Orel zemřel rok a tři dny po svém učiteli, 18. února 1942.

* * *

Edice korespondence Dobroslava Orla a Guida Adlera²⁵

[Praha, 1907?] rukopis, AP

Hochgeehrter Herr Professor!

Wie H. prof. Bezechny mitgeteilt hat, wurde ich durch die Umstände genötigt, mein Gesuchschreiben zurückzunehmen. Ich habe mich geschämt es dem Herrn Professor zuschreiben [!].

Nun aber erlaube ich mir mitzuteilen, dass sowohl der Landesschulrat als auch S. Eminenz Herr Cardinal sich nicht entgegen stellen und dass ich in diesen Tagen mein Gesuch wiederholen werde im Schuljahr 1907/08 an der Wiener Universität beim Herren Professor studieren zu können.

Auf Wunsch des H. Landesinspektor [!] Rosický bitte ich untertänigst um gütigste Angabe

1) ob ich erwarten kann, dass mir das k. k. Ministerium einen Vertreter bezahlen wird

2) ob ich zugleich um ein Stipendium einreichen kann.

Es tut mir sehr Leid, dass sich Herr Professor leider umsonst bemüht hat, Seine Vorträge für meine Kleinigkeit zu ordnen.

Für den Vergleich des Königgrätzer Manuskr. mit anderen M. war es gut, dass ich dieses Jahr in Prag bleibe.

Speciell böhmische Sachen sind auch im M. VI C20^a Universbibl. enthalten (dort schlecht, – bei mir gut), andere im Vyšhrader Codex (bisweilen unbekannt), andere im Strahover Codex (auch unbekannt!).

Die Codices sind jetzt in meiner Possession. Auch die Canti firmi habe ich einige gefunden.

Vyšhrader Codex hat das Jahr 1483.

Über das Jahresalter des Königgrätzer Codex beziehungsweise über sein Jahr 1407 ist gar nichts nachweisbar. Ich glaube nun, dieses angegebene Jahr sei falsch.

²⁵ Dokumenty uložené ve fondu Adler Papers, University of Georgia, označuji AP, dokumenty z Národního muzea – Českého muzea hudby ČMH. Za zprostředkování získání pramenů z AP děkuji Dorothee Link (Hugh Hodgson School of Music, University of Georgia), za informaci o pramenech v ČMH Veronice Mráčkové. Oběma institucím náleží poděkování za umožnění uveřejnění.

Es existieren in ihm Compositionen von Tourout, Pillois, Agricola, Isaac, Tinctoris, Baulduin, Barbiereau, Verbonet, Lannoy.

Es bleibt übrig zu constatieren, ob die Messe von Tourout im Königgrätzer Codex dieselbe ist, wie die Composition in den Tridentes Codices. Dann, glaube ich, ist die Zeit des Königr. Kodex sichergestellt.

Deswegen erlaube ich zu bitten, ob ich's wagen kann den Herrn Professor in den Weihnachtsferien um Audienz in Wien zu bitten. Frei habe ich vom 25/XII -1/I.

Die nötigen Abschreibungen des Codex würde ich mitbringen, sowohl auch einige Originalblätter und Codex aus der Strahover-bibliothek.

Den Herrn Dr. R. Veselý habe ich an Seinen [!] Studienreisen in Příbram getroffen. Er ist sehr liebenswürdig, dass er zu mir öfters kommt.

S. Eminenz wollte mich heuer nicht aus Prag lassen, da ich die Ehre habe, für das Königr. Böhmen ein Liederbuch auf Grund kritischer Studien zu construieren. Gegen Ende des Schuljahres bin ich fertig und frei.

Erwarte untertänigst gütigste Antwort betreffend meines Gesuches und der Audienz zu Weihnachten.

*In vorzüglichster Hochachtung
Dobroslav Orel
professor der k. k. Oberrealschule*

Velevážený pane profesore! Jak pan prof. Bezecný sdělil, byl jsem okolnostmi donucen vzít svou žádost zpět. Styděl jsem se, že jsem to musel panu profesorovi napsat. Nyní si však dovoluji sdělit, že jak zemská školní rada tak i Jeho Eminence pan kardinál²⁶ se nestavějí proti a že v těchto dnech svou žádost, abych mohl ve školním roce 1907/08 studovat na vídeňské univerzitě u pana profesora, zopakují. Na přání zemského inspektora Rosického²⁷ prosím nejponíženi o laskavé informace 1) zda mohu očekávat, že mi c. k. ministerstvo zaplatí zástupce, 2) zda mohu zároveň zažádat o stipendium. Je mi velmi líto, že se pan profesor bohužel marně snažil uspořádat své přednášky kvůli mé malíčnosti. Pro srovnání královéhradeckého rukopisu s dalšími rukopisy by bylo dobré, kdybych mohl tento rok zůstat v Praze. Zvláště české věci jsou obsaženy také v r[ukopisu] VI C20^a v Univerzitní knihovně²⁸ (tam špatně, – u mě dobře), další ve Vyšehradském kodexu²⁹ (dosud neznámé), jiné ve Strahovském kodexu³⁰ (také neznámé). Kodexy jsou teď v mém držení. Našel jsem také nějaké canti firmi. Vyšehradský kodex má rok 1483. Stáří Královéhradeckého kodexu³¹ resp. roku 1407 se nedá doložit. Já si myslím, že je toto vročení mylné. Existují v něm skladby od Tourouta, Pilloise, Agricoły, Isaaca, Tinctoris, Baulduina, Barbireaua, Verboneta, Lannoye. Zbývá konstatovat, zda je mše od Tourouta v Královéhradeckém kodexu táž jako skladba v Tridentenském kodexu. Pak, domnívám se, by bylo stáří Královéhradeckého kodexu určeno. Proto si dovoluji poprosit, zda se mohu odvážit pana profesora požádat o vánočních prázdninách ve Vídni o audienci.

²⁶ Arcibiskupem pražským byl v letech 1899 – 1916 Lev Skrbenský z Hříště (1862 – 1938).

²⁷ Přírodovědec František Vilém Rosický (1847 – 1909), 1874 – 1889 ředitel gymnázia v Roudnici nad Labem, od 1900 až do smrti zemský školní inspektor pro Čechy.

²⁸ Tzv. „Rackův rukopis“ z 15. – 16. století. Zkoumali jej Josef Jireček a Otakar Hostinský, obsahuje chorální zpěvy a latinské písně.

²⁹ Míněn je *Vyšehradský sborník*, Národní archiv Praha, fond Archiv kolegiální kapituly vyšehradské, kniha č. 376.

³⁰ *Kodex Strahov*, Knihovna Královské kanonie premonstrátů, Praha-Strahov, sign. DG IV 47.

³¹ Tj. *Speciálník*.

Volno mám od 25. 12. do 1. 1. Potřebné opisy Kodexu přivezu s sebou, také několik originálních listů a Kodex ze Strahovské knihovny. S panem dr. R. Veselým jsem se setkal na jeho studijních cestách v Příbrami. Je laskavé, že za mnou občas zajde. Jeho Eminence mě nechťela letos z Prahy pustit, protože mám tu čest pro české království vytvořit zpěvník na základě kritických studií.³² Koncem školního roku budu hotov a volný. Očekávám nejpříznivěji laskavou odpověď pokud jde o mou žádost a o audienci o Vánocích, s veškerou úctou Dobroslav Orel, profesor c. k. vyšší reálky.

[Praha? konec roku 1907], rukopis, AP

Euer Hochwohlgeboren!

Hochgeehrter Herr Professor!

Innigst danke ich für die für mich so nötigen Mitteilungen. Bitte um Entschuldigung, dass ich mich schlecht ausgedrückt habe. Es handelt sich nur darum ob es passend wäre angegebene Bedingungen in das Gesuchschreiben hineinzuschreiben. Ich weiss mehr als sicher, dass Herr Professor mein Bittschreiben gütigst fördern wird, wofür ich sehr dankbar bin. Aber das weiss ich auch, dass Niemand einen günstigen Erfolg sichern kann.

Was meinen Besuch anbelangt, wollen Herr Professor an ihn gar keine Rücksicht nehmen. Es war nur eine untertänige Anfrage. Es wird mir sogar angenehmer, wenn ich später, z. B. gegen 15. Februar eine Audienz bekomme, wann auch die k. u. k. Hofbibliothek offen wird.

Die Angabe mach ich anfangs Jänner; ich erlaube mir noch einmal um Ihre gefällige Fürbitte zu schreiben.

Es war mir sehr leid, dass ich gegen meinen Willen das Gesuch zurücknehmen musste. Es gab keine Aushilfe. Seine Eminenz, Herr Kardinal hatte keinen passenden Priester an meinen Posten.

Heuer ist alles in Ordnung.

Mit dem H. prof. Bezečný komme ich jeden Sonntag zusammen.

Vaše blahorodí! Velevážený pane profesore! Co nejvřeleji děkuji za sdělení, pro mě tak důležitá. Prosím za prominutí, že jsem se špatně vyjádřil. Jde jen o to, zda by bylo vhodné udané podmínky v žádosti uvádět. Jsem si víc než jistý, že pan profesor mou prosbu co nejlaskavěji podpoří, za což jsem velmi vděčný. Víím však také, že nikdo nemůže zajistit příznivý úspěch. Pokud jde o mou návštěvu, pan profesor nechť na ni vůbec nebere ohled. Byla to jen ponížená otázka. Bude mi dokonce příjemnější, jestliže získám audienci později, např. kolem 15. února, kdy také bude otevřena c. k. dvorní knihovna. Podání udělám začátkem ledna; dovoluji si ještě jednou napsat o vaši laskavou přímluvu. Bylo mi velmi líto, že jsem proti své vůli musel vzít žádost zpět. Nebyla žádná výpomoc. Jeho Eminence pan kardinál neměl vhodného kněze na mé místo. Letos je všecko v pořádku. S panem prof. Bezečným se vidím každou neděli.

³² Snad míněna práce na *Českém kancionálu*, který (ve spolupráci s Vladimírem Hornofem) vyšel poprvé až roku 1921. OREL, Dobroslav (uspōř.): *Český kancionál*. Praha : Státní nakladatelství, 1921.

Praha, [1910?], rukopis, AP

Obecná jednota cyrillská

Redakce „Cyrilla“ Praha VII.-348.

Administrace „Cyrilla“ Smíchov 783.

Sehr geehrter Herr Professor!

Endlich erlaube ich mir Sparte von Speciálník zu senden, aber nur Folia f – zu Ende. Von a – f habe ich sie zwar auch fertig, aber ich habe c gleich in modernen Takt notiert; erst später erfuhr ich von H. prof. Bezečný, das solche Spartierung für Denkmäler unbrauchbar ist. Einiges muss ich bemerken.

1) Die Texte sind mir so weit in meinen Sparten den Noten unterlegt, wie weit sie im Original stehen. Das fehlende von ihnen kann später zugeschrieben werden. Nur ausnahmsweise habe ich die Textunterlegung durchgeführt, wie es l. c. immer angedeutet ist.

2) Berichte sind gleich bei den einzelnen Kompositionen [!]. Es ist mir gelungen, einige Stücke auch in anderen Hs. [Handschriften] lesen zu können. Die Variante [!] sind überall in Anmerkung angegeben. Manche Anmerkungen waren nur für mich; Sie taugen nicht für die Öffentlichkeit.

3) Ich sende das Material nicht als druckreif. Ich warte auf Ihre gütigen Wünsche und Kritik meiner Arbeit. Es fehlt korrekte Tempus Angabe, Textunterlegung, u. Alterationszeichen, die ich mir hie und da gemacht habe, wie es mir bei der Arbeit eingefallen ist.

4) Das übrige Material sende ich nach, samt mit dem Index. Unterdessen bitte ich, geehrter Herr Professor, wollen Sie gütigst das bereits fertige Material durchsehen u. bestimmen, was zum Drucke vorbereitet werden soll.

Ich glaube, dass manche Abschriften des Speciálník nur zur Beleuchtung einiger historischen Unklarheiten dienen werden, oder dass sie das bisher zweifelhafte bestätigen, aber dass es nicht zum Abdruck im Ganzen, wie es ist, taugt. Z. B. Komposition von Taurath [!] mit dem Texte: „Boemi, Boemia“ u. s. w., dann die Stücke von Isaak (aureus), die überhaupt einen kleinen musikalischen Wert haben...

5) Ich bin überzeugt, dass Sie, Herr Professor, einige Kompositionen des Speciálník auch vom H. Dr. Richard Veselý bekommen haben, der sie im [!] anderen Hs. gefunden hat; aber es werden wahrscheinlich erst die Spartierungen des Speciálník manche Kompositionen klar machen, wie ich mich bei dem Universitäts Ms. VI C 20^o überzeugt habe. Speziell die älteren Sachen mit schwarzer Mensural u. Choralnotation sind in anderen Codices sehr undeutlich geschrieben.

Bis Sie mir, Herr Professor, das ganze Material mit Ihrem gütigen Bericht zurücksenden, werde ich noch andere Abweichungen u. Vergleiche mit anderen Hs. zufügen können. Unterdessen verfertige ich den Anfang des H. von a – f, wie mir die Zeit zur Verfügung stehen wird.

Über ein Jahr habe ich die musikalische Zeitschrift „Cyrill“ am Hals, ganze Organisation im Cyrillvereine, der in Böhmen, Mähren und Schlesien seine Pfarrvereine hat, dann muss ich der Kommission zur Fertigstellung [!] eines böhmischen Liederbuches für die ganze böhmische Kirchenprovinz, das historische Material zusammensuchen u. alles machen. Dazu kommt Schule, Konzertaufführung u. Speciálník mit jetzt [!] lateinisch böhmische [!] Auflage vom neuen Graduale parvum.

NB) Irgendwo habe ich in einer Anmerkung beim Spartieren schlecht die Schulen (venezianische u. neapolitanische) genannt. Ich kanns nicht mehr finden.

Hochachtungsvoll

Dobroslav Orel

Prag VII-348.

Velevážený pane profesore! Konečně si dovoluji poslat spartace Speciálníku, ale jen od folia f [tj. od p. 198] do konce. Folia a – f mám sice již také hotová, ale č jsem notoval v moderním taktu; teprve později jsem se dozvěděl od pana prof. Bezecného, že je taková spartace pro *Denkmäler* nepoužitelná. Musím učinit několik poznámek. 1) Texty jsou v mých spartacích podloženy notám vcelku tak, jak stojí v originále. Co z nich chybí se může dopsat později. Podložení textem jsem provedl jen výjimečně, jak je l. c.³³ vždy vyznačeno. 2) Zprávy jsou hned u jednotlivých skladeb. Podařilo se mi, že jsem mohl číst některé skladby i v jiných rukopisech. Varianty jsou všude udány v poznámkách. Některé poznámky byly jen pro mě; nejsou určeny pro veřejnost. 3) Zasláný materiál není hotov k tisku. Očekávám Vaše laskavá přání a kritiku své práce. Schází přesné údaje jako tempus, podložení textu a alterační znaménka, které jsem si udělal tu a tam, jak mě to při práci napadlo. 4) Zbylý materiál pošlu později, spolu s indexem. Zatím prosím, vážený pane profesore, abyste laskavě už hotový materiál prohlédl a určil, co se má připravit k tisku. Myslím, že leckteré opisy Speciálníku poslouží jen k osvětlení některých historických nejasností, nebo potvrdí to, o čem se dosud pochybovalo, ale že se nehodí k vydání jako celek. Například Taurauthova [Tourout] skladba s textem: „Boemi, Boemia“ atd., pak skladby Isaakovy (aureus), které mají vůbec malou hudební hodnotu... 5) Jsem přesvědčen, že jste, pane profesore, dostal některé skladby Speciálníku také od dr. Richarda Veseleho, který je našel v jiném rukopise; ale pravděpodobně teprve spartace Speciálníku některé skladby objasní, jak jsem se přesvědčil u univerzitního rukopisu VI C20^a. Zvláště starší věci s černou menzurální nebo chorální notací jsou v ostatních kodexech zapsány velmi nevýrazně. Než mi, pane profesore, celý materiál s Vaší laskavou zprávou pošlete zpátky, budu moci doplnit ještě další odchylky a srovnání s dalšími rukopisy. Zatím dokončím začátek a – f, jak mi to čas dovolí. Přes rok mám na krku hudební časopis „Cyrill“, celou organizaci Cyrillských spolků, který má farní spolky v Čechách, na Moravě i ve Slezsku, pak musím v komisi pro sestavení českého zpěvníku pro celou českou provincii vyhledat historický materiál a všecko udělat. K tomu ještě škola, koncertní vystoupení a.... Speciálník teď s latinsko-českým vydáním nového Graduale parvum.³⁴ NB) Někde jsem v jedné poznámce při spartování špatně označil školy (benátskou a neapolskou). Už to nemůžu najít.

V největší úctě
Dobroslav Orel.

[Praha, cca 1911?], rukopis, AP

Hochgeehrter Herr Professor!

Ihrem hochgeschätzten Rat folgend möchte ich um Urlaub für den Wintersemester einreichen und nach Wien zu übersiedeln, und unter Obhut Euer Hochwohlgeboren an der Wiener-Universität den „Speciálník“ zu Ende zu bringen.

Herr Professor, haben mir Ihre Unterstützung in dieser Hinsicht versprochen.

Ich erlaube mir zu fragen, ob ich es wirklich wagen kann um Urlaub einzureichen mit der Bedingung, dass mir das Ministerium den Substitut bezahlen wird.

Zum Gesuche wird beigelegt: Maturitätsprüfung mit Auszeichnung, Absolutorium an der theologischen Fakultät, Absolutorium aus der philosophischen Fakultät, Staatsprü-

³³ Zkratka loco citato (lat.) – na příslušném místě.

³⁴ OREL, Dobroslav – SPRINGER, Max (eds.): *Graduale parvum*. Praha : Obecná jednota cyrillská, 1910.

fung aus Gesang u. Orgel mit Auszeichnung, 4 Dienstjahre als wirklicher Lehrer an der Staatsmittelschulen und „Einführung in den gr. Choral“.

Ich frage deswegen, da ähnliche Gesuche an der Prager-Mittelschulen ignoriert wurden, und einreichen – und abgewiesen zu werden, wäre doch für mich eine Schande.

Vielleicht pt. Hr. Dlabáč könnte dem Herrn Professor eine gute Auskunft geben. Ich bin für einen jeden Schritt des Herrn Professor dankbar und erwarte eine kurze Antwort.

Das Gesuchschreiben ist vorbereitet.

Was den „Speciálník“ anbelangt, sind 200 Seiten spartiert. Die Photographien sind auch fertig und ich möchte sie gerne persönlich nach Wien bringen.

Folgende Meister sind vertreten: Isaak, Tourout, Berbigaut, Verbonet, Batteau, Tincoris.

Beim Isaak steht: aureus, trophi prothi prima pars, ... secunda pars. Es ist ausdrücklich „aureus“ und nicht „Enricus“.

Im choralis constantinoro I. II. III. existiert nicht das im „Speciálník“ enthaltene „tue ancilla domini“. Den Isaak's ch. c. haben wir mit dem H. prof. Bezecny auch in Königgrätz gefunden.

Es ist sehr wünschenswert zu wissen, ob das „tue ancilla“ vielleicht in der vatikanischen Bibliothek nicht zu finden wäre.

Was den Tourout anbelangt, es ist mir gelungen, auch Varianten in anderem Manuscript zu finden. Das schreibe ich aber nur für den H. Professor! und für keinen anderen Prager!

Die übrigen Meister sind mir beiden unbekannt.

Wo finde ich Belehrung? Sie gehören gewiss dem 16. Jh.!? an Ende des 15. J.?

Wie soll ich den H. dr. V. Lederer beurtheilen?

Herr Veselý ist so liebenswürdig und kommt öfters zu mir.

Erwartend Ihren hochgeschätzten Rat

in vorzüglicher Hochachtung darf ich

zeichnen

ergebenster

Prof. Dobroslav Orel

Prag XII.

Strasse beim Königl. Baumgarten 19

Velevážený pane profesore! Uposlechnuv Vaší nejcennější rady bych chtěl pro zimní semestr požádat o dovolenou a přesídlit do Vídně, a v péči Vašeho blahorodí na vídeňské univerzitě dovést „Speciálník“ do konce. Pan profesor mi v tomto ohledu přislíbil svou podporu. Dovoluji se zeptat, zda se opravdu mohu odvážit požádat o dovolenou za podmínky, že mi ministerstvo zaplatí zastupování. K žádosti doložím: Maturitní zkoušku s vyznamenáním, absolutorium teologické fakulty, absolutorium filozofické fakulty, státní zkoušku ze zpěvu a hry na varhany s vyznamenáním, 4 služební roky jako skutečný učitel na státních středních školách a „Úvod do gregoriánského chorálu“.³⁵ Ptám se, protože na pražských středních školách se podobné žádosti ignorují, a podat ji – a být odmítnut by pro mě znamenalo ostu-

³⁵ OREL, Dobroslav (ed.): *Theoreticko-praktická rukověť chorálu římského pro bohoslovecké a učitelské ústavy, pro kněží, ředitele káru, varhaníky a přátele círk. zpěvu*. Hradec Králové: Nákladem Politického družstva tiskového, 1899.

du. Možná by mohl panu profesorovi podat dobrou zprávu pt.³⁶ pan Dlabáč.³⁷ Jsem panu profesorovi vděčný za jakýkoli krok a očekávám krátkou odpověď. Žádost je připravena. Pokud jde o „Speciálník“, mám spartováno 200 stran. Fotografie jsou rovněž hotovy a rád bych je do Vídně přivezl osobně. Zastoupeni jsou následující mistři: Isaak, Tourout, Berbigaut, Verbonet, Batteau, Tinctoris. U Isaaka stojí: aureus, trophi prothi prima pars, ... secunda pars. Výslovně je tam „aureus“ a ne „Enricus“. V choralis constantinorum I. II. III. není ve „Speciálníku“ obsažené „tue ancilla domini“. Isaakovo ch[oralis] c[onstantinus] jsme s panem prof. Bezecným našli i v Hradci Králové. Bylo by žádoucí vědět, zda by se snad „tue ancilla“ nenašla ve vatikánské knihovně. Pokud jde o Tourouta, podařilo se mi najít varianty také v jiném rukopise. To však píšu jen pro pana profesora! a pro žádného jiného Pražana! Ti dva další mistři jsou mi neznámí. Kde najdu poučení? Patří jistě do 16. století!? Na konec 15. st.? Jak mám posoudit pana dr. V. Lederera?³⁸ Pan Veselý je tak laskav a často ke mně zajde. Očekávaje Vaši velectěnou radu s obzvláštní úctou se smím podepsat nejoddannější prof. Dobroslav Orel.

Na 4. straně straně dopisu je vzhledem ke zkratkám a stenografickým značkám obtížně čitelný Adlerův přepis:

Atest: Wie ich mich in Prag gel[egentlich] [eines?] Besuches im Frühjahr dieses Jahres überzeugen konnte, [Herr?] D. O. ... Studien [...] u. die v. ihm aufgefunden wurde. S: [...] Arbeit zu fördern, auch [...] kommen könnte [...] daher [...]

Jednalo se zřejmě o text doporučení k podpoře Orlovy vědecké práce. Dopisu snad předcházelo Orlovo sdělení časového rozvrhu pro domluvu setkání.

[Wien], 26. 10. 1912, rukopis, ČMH³⁹

Hiermit bestätige ich als Leiter der Publikationen, daß Herr Professor Dobroslav Orel mit Vorarbeiten für Herausgabe den böhmischen Denkmälern der Tonkunst beschäftigt ist u[nd] daher es geboten erscheint, daß Herr Orel behufs Studium in Wien u[nd] wegen Kollationen in den Archiven für das 2. Semester laufenden Schuljahres seiner lehramtlichen Verpflichtungen enthoben di [das ist] beurlaubt werde. In dieser Weise verspreche ich mir von seinem Eifer u[nd] höchst aner kennenswerten Streben neuen Erfolg, der auch den Denkmälern zu gute kommt. Ich beehre mich deßhalb sein Ansuchen wärmstens zu empfehlen.

Wien 26. Oktober 1912

Dr Guido Adler

o[rdentlicher] oe[sterreichischer] Professor an der k. k. Universität

³⁶ Zkratka pleno titulo (lat.) – plným titulem.

³⁷ Vicetajemník c. k. ministerstva kultu a vyučování Friedrich Dlabacz (Dlabac) byl v letech 1898 – 1938 jednatelem Společnosti DTÖ.

³⁸ LEDERER, Victor: *Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst*. Leipzig : Siegel, 1906.

³⁹ Adresát není uveden, ale dá se určit podle razítka příjemce: Ředitelství c. k. státní reálky v Praze Holešovicích-Bubenci.

Tímto potvrzují jako vedoucí publikací, že pan profesor Dobroslav Orel je zaměstnán vydáním českých [böhmsch] Památek hudebního umění a proto se jeví žádoucí, aby byl pan Orel za účelem studia ve Vídni a kvůli kolacím v archivech ve 2. semestru běžného roku zbaven pedagogických povinností, tj. získal dovolenou. Tímto si slibují od jeho pile a nanejvýš uznáníhodného úsilí nový úspěch, který prospěje i Památkám. Dovolují si proto jeho žádost co nejvřeleji⁴⁰ doporučit. Vídeň, 26. října 1912, Dr. Guido Adler, řádný rakouský profesor na c. k. univerzitě.

Praha, [únor 1913?], rukopis, AP

Hochgeehrter Herr Professor!

Irlaube [Ich erlaube] mir dankbarst zu danken, dass Herr Professor mir ermöglicht hat, unter Seiner Obhut und Führung in Wien arbeiten zu dürfen.

Den 26. Februar erlaube ich mir mich im Musikinstitut vorzustellen und um weitere Ratschläge und Anordnungen zu bitten.

Zugleich bitte ich um gütige Nachsicht, dass ich leider die Codices nicht im Stande war zu bearbeiten. Jetzt noch Tag und Nacht bemühe ich mich alle Fesseln loszuwerden und Alles auf ein halbes Jahr voraus zu bereiten.

Sollte ich einen anderen Tag kommen, bitte es gütigst, Herr Professor, dem H. Pelnauer zu sagen; er wird es mir mitteilen.

Dankend ergebenster

*Dobroslav Orel,
Prag VII-348.*

Velevážený pane profesore! Dovolují si co nejvděčněji poděkovat, že mi pan profesor umožnil, abych směl pracovat pod jeho péčí a vedením ve Vídni. 26. února si dovolím představit se v Ústavu a poprosit o další rady a pokyny. Zároveň prosím o laskavou shovívavost, protože jsem bohužel nebyl schopen kodexy zpracovat. Nyní se dnem i nocí pokouším zbavit všech pout a připravit vše na půl roku dopředu. Kdybych měl přijít jiný den, prosím laskavě, aby to pan profesor řekl panu Pelnauerovi;⁴¹ on už mi to sdělí.

S díky nejoddanější
Dobroslav Orel
Praha VII-348.

[Praha, 1913?], rukopis, AP

Dr. Dobroslav Orel

Praha VII. – 348 V. 133, Elišky Krásnohorské 11 neu (nicht weit vom Altstädterring, bei der St. h. Geistkirche)

Hochverehrter Herr Professor!

Mit Freude begrüßen wir den Herrn Professor in Prag.

Montag stehe ich zu Diensten von 9 – 2, von 5 bis... in die Nacht.

Dienstag von – von ½ 5

Mittwoch „ 10 – 12, von 6

⁴⁰ Červeně podtrženo.

⁴¹ Neidentifikován.

Donnerstag – – von 4 „
 Freitag – von ½ 5
 Samstag von 10 Uhr – bis in die Nacht.

H. Prof. Bezečný weiss meine Wohnung; er wird gütigst mir sagen, wann ich mich auf den H. Professor freuen kann u[nd] wo wir alle zusammenkommen. Vermute, dass Prof. Bezečný die Zeiteinteilung des H. Professor wissen wird, dass er mir also die Nachricht über die Zusammenkunft am besten u schnellsten geben kann.

Meine literarischen Arbeiten gleichen fast einer Null; aus diesem Grunde habe ich mich vor dem H. Professor geschämt u mich in eine Stille verhüllt.

Hochachtungsvollst
 Dobroslav Orel

Dr. Dobroslav Orel

Praha VII. – 348 V. 133, Elišky Krásnohorské 11 nově (nedaleko od Staroměstského náměstí, u Kostela sv. Ducha)

Velevážený pane profesore!

S radostí uvítáme pana profesora v Praze.

V pondělí jsem k službám od 9 – 2, od 5 až... do noci.

Úterý od – od ½ 5

Středa – 10 – 12, od 6

Čtvrtek – – od 4

Pátek – od ½ 5

Sobota od 10 hodin – do noci.

Pan profesor Bezečný ví, kde bydlím; bude tak laskav a řekne mi, kdy se mohu na pana profesora těšit a kde se všichni sejdeme. Domnívám se, že prof. Bezečný bude znát časový rozvrh pana profesora, že mi tedy bude moci dát zprávu o setkání nejlepším a nejrychlejším způsobem. Mé literární práce se rovnají téměř nule; z toho důvodu jsem se před panem profesorem hanbil a zahalil se tichem.

S veškerou úctou
 Dobroslav Orel

Abbazia [léto 1913?], rukopis, AP

Hochgeehrter Herr Professor!

Es sei mir erlaubt, noch einmal einen innigsten Dank für alles auszusprechen, was mir Herr Professor Gutes erwiesen hat.

Die Studie über den Speciálník liegt im Institut und wird nach Aussee gesendet werden, bis Herr Professor aus München nach Aussee zur Erholung abreist.

Es sind einige leeren Blätter in dieser Studie geblieben; da fehlen noch Photographien, welche ich aus Prag nicht bekommen habe. Den 15. Juli musste ich nach Brünn, wo ich einen Kirchenmusikalischen Kurs zu leiten hatte.

Dann war ich schon so abgemartert, dass ich auf Befehl des Arztes nach Süden fahren musste.

Ich bitte, Herr Professor, beim Durchlesen meiner schlichten Arbeit um gütige Nachsicht. Ich war nicht mehr im Stande sie durchzulesen und zu korrigieren.

Die Übertragungen der älteren tacten könnten vielleicht im Drucke in kleineren Notenzahlen erscheinen, dass sie denjenigen des H. prof. Ludwig gleichen.

Der Arbeit gieng leider eine grosse negative Arbeit in der Hofbibliothek voran, welche deswegen notwendig war, dass man konstatieren könnte, dass der Speciálnik in der Literatur eine neue Erscheinung ist.

Die Blütezeit der böhmischen Mensuralmusik (1560 – 1621) muss monographisch gearbeitet werden. Da sind die Autoren schon bekannt. Diese Zeit liess ich dem H. dr. Veselý. Gratuliere dem Herrn Sohn zur Maturitätsprüfung. Die Ferien nach der Matura gehören zu den schönsten Tagen des Lebens.

In der ersten Hälfte des August fahre ich nach Prag.

Könnte ich vielleicht im Aussee eine halbe Stunde den Herrn Professor belästigen?

Ich bitte untertänigst um gütigste Nachricht (nur ein Wort), ob meine Arbeit angenommen würde oder nicht.

Das Nähere könnten wir dann später besprechen.

Es sollte noch der Kuttenger-Kodex aus der k. k. Hofbibliothek faksimiliert und besprochen werden; auch die Photographien des Wyschehrader-Kodex (Eigentum der Denkmäler) sollten in meine Studie kommen; ich wusste aber nicht, ob ich da ja Recht hätte; deswegen liess ich dieselben aus.

Küsse die Hand der gnädigen Frau.

Hochachtungswollst

Dobroslav Orel

in Ika, Grandhotel „Schubert“

l. p. Icici bei Abbazia.

Velevážený pane profesore! Budiž mi dovoleno vyjádřit ještě jednou nejvřelejší dík za vše, co dobrého mi pan profesor prokázal. Studie o Speciálniku leží v Ústavu a bude poslána do Aussee,⁴² až pan profesor odjede z Mnichova do Aussee na zotavenou. V této studii zůstalo několik prázdných listů; scházejí ještě fotografie, které jsem z Prahy nedostal. 15. července jsem musel do Brna, kde jsem vedl kurz církevní liturgie. Pak jsem byl tak utýrán, že jsem na příkaz lékaře musel odjet na jih. Prosím, pane profesore při pročítání mé skromné práce o laskavou shovívavost. Už jsem nebyl vstavu ji pročíst a zkorigovat. Prepisy starších menzur by se možná mohly v tisku objevit v menších notových hodnotách, aby se rovnaly těm pana prof. Ludwiga.⁴³ Práci bohužel předcházela velká negativní práce ve dvorní knihovně, která byla nutná, aby se dalo konstatovat, že je Speciálník v literatuře nový jev. Rozkvět menzurální hudby v Čechách (1560 – 1621) musí být monograficky zpracován. Tam už jsou autoři známi. Toto období jsem přenechal dr. Veselému. Gratuluji panu synovi k maturitě. Prázdniny po maturitě patří k nejkrásnějším dnům v životě. V první půli srpna pojedou do Prahy. Mohl bych snad na půl hodiny obtěžovat pana profesora v Aussee? Prosím nejponíženěji o laskavou zprávu (stačí jedno slovo), zda bude moje práce přijata nebo ne. Bližší můžeme domluvit potom. Také by měl být faksimilován a projednán Kutnohorský kodex z c. k. dvorní knihovny;⁴⁴ také fotografie Vyšehradského kodexu (vlastnictví Denkmälerů) by měly přijít do mé studie; nevěděl jsem však, zda v tomto případě mám pravdu, proto jsem je vynechal. Libám ruku milostivé paní.

V nejvyšší úctě Dobroslav Orel

v Ika, Grandhotel „Schubert“,

l. p.⁴⁵ Icici [Ičici] u Abbazie.

⁴² V Bad Aussee ve Štýrsku obvykle Adler trávil letní měsíce.

⁴³ Friedrich Ludwig (1872 – 1930), německý medievista. Zabýval se především ranou polyfonií.

⁴⁴ *Kutnohorský graduál* (Kuttenger Kantionale), Österreichische Nationalbibliothek, sign. Mus. Hs. 15501.

⁴⁵ Zkratka loco proprio (lat.) – dočasně (toho času).

[Wien, únor 1914], strojopis, ČMH

*Denkmäler der Tonkunst
in Österreich*

Euer Hochwürden!

*Die leitende Kommission der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich hat in ihrer Sitzung vom 11. Februar 1914 Euer Hochwürden in Anerkennung Ihres verdienstvollen Wirkens für die Denkmäler zum wirkenden Mitgliede ernannt.
Es gereicht den Unterzeichneten zum Vergnügen, Euer Hochwürden hievon in Kenntnis zu setzen.*

Für die leitende Kommission:

Der Präsident

Max Graf Wickenburg

Der Schriftführer:

Dr Karl Kobald

Der Leiter der

Publikationen:

Guido Adler

Vaše Blahorodí!⁴⁶ Vedení komise Denkmäler der Tonkunst in Österreich jmenovalo na svém zasedání 11. února 1914 Vaše Blahorodí v uznání Vašeho záslužného působení pro Denkmälery svým skutečným členem. Níže podepsaným je ctí a potěšením, podat Vašemu Blahorodí toto sdělení.

Za vedení komise:

prezident

Max Graf Wickenburg

jednatel:

dr. Karl Kobald⁴⁷

vedoucí publikací:

Guido Adler.

[Wien], 8. 6. 1914, strojopis, ČMH

Euer Hochwohlgeboren!

Sehr verehrter Herr Professor!

Professor Dr. Guido Adler feiert am 1. November 1915 seinen sechzigsten Geburtstag. Ein Kreis von Verehrern und Schülern des Jubilars unter Führung von Professor Heinrich Rietsch beabsichtigt aus diesem Anlass die Ueberreichung einer Festschrift als Ehrengabe, die eine Sammlung kurzer und wertvoller wissenschaftlicher Arbeiten und damit einen bleibenden Beitrag zur Musikforschung darstellen soll. Nachdem es gelungen ist die Unternehmung finanziell sicher zu stellen, erlauben sich die ergebenst Gefertigten namens der Genannten an Euer Hochwohlgeborenen mit der Bitte heranzutreten

⁴⁶ V záhlaví dopisu kolek a razítko příjemce, kterým bylo Reálné gymnázium v Holešovicích.

⁴⁷ Hrabě Max von Wickenburg (1857 – 1918), politik, první ministr obchodu rakouské konstituční monarchie. – Rodák z Brna Karl Kobald (1876 – 1957) byl 1906 – 1932 referentem pro umění na Ministerstvu školství ve Vídni, 1932 – 1938 profesor a 1945 – 1947 prezident vídeňské Hudební akademie.

ten, für diesen Zweck gütigst eine literarische Spende widmen zu wollen und damit an der Ehrung des Begründers der österreichischen Musikwissenschaft teilzunehmen. Da die Zeit drängt, bitten wir bis längstens 1. Juli dieses Jahres um gütige Antwort, bei Zusage zugleich um freundliche nähere Angaben (mutmasslicher Umfang, Titel etc.). In Anbetracht des veranschlagten Umfanges sehr erwünscht wäre es, wenn die freundlichen Beiträge womöglich im Höchstausmasse von 10 Druckseiten gehalten werden könnten. Als äusserster Termin für das Eintreffen des druckfertigen Manuskript [!] ist der 1. Dezember d. J. angesetzt, da die Drucklegung ungefähr ein Jahr in Anspruch nehmen wird. Einer geneigten Mitteilung entgegengehend hochachtungsvoll ergehenst

Wien, musikhistorisches Institut der k. k. Universität
8. VI. 1914

Dr. W. Fischer

Dr. Robert Haas
Assistent

Die Finanzierung der Festschrift muss zum grössten Teil aus Privatmitteln bestritten werden und eine grössere Reihe von Schülern und Freunden Professor Adlers hat sich bereits an der Zeichnung beteiligt. Wir bitten Euer Hochwohlgeboren dringend, sich der Zahl dieser Herren anzuschliessen und einen Ihren Mitteln gemässen möglichst hohen Betrag zur Verfügung zustellen [!], der im Laufe dieses Jahres bei Artaria & Co. (Wien I. Kohlmarkt 9. Herr kais. Rat Karl August Artaria hat in liebenswürdiger Weise die Kassengebarung übernommen) einzuzahlen ist. Zur Orientierung diene, dass von mehreren Herren Summen von 100 K und darüber, von anderen 50 K und darüber gewidmet wurden, während der Buchhandelspreis der Publikation dem Werk von ungefähr 20 K entsprechen wird.

Vaše Blahorodí! Velevážený pane profesore! Profesor dr. Guido Adler slaví 1. listopadu 1915 šedesáté narozeniny. Jubilantův okruh titelů a žáků pod vedením profesora Heinricha Rietsche⁴⁸ zamýšlí při této příležitosti předat jako čestný dar oslavný sborník, jenž má představovat sbírku krátkých a cenných vědeckých prací a tím trvalý příspěvek k hudebnímu bádání. Poté, co se podařilo podnik finančně zajistit, dovolují si níže podepsaní jménem uvedených vznést na Vaše blahorodí prosbu, zda by se nepodílel na literárním daru k tomuto účelu a tím na uctění zakladatele rakouské hudební vědy. Protože čas kvapí, prosíme nejpozději do 1. července tohoto roku o laskavou odpověď, v případě příslibu zároveň o laskavé bližší údaje (pravděpodobný rozsah, název atd.). Pokud jde o odhadovaný rozsah, bylo by velmi žádoucí, kdyby příspěvky laskavě pokud možno zachovaly nejvyšší míru 10 tištěných stran. Jako nejzazší termín pro doručení rukopisu připraveného do tisku je 1. prosinec t. r., neboť tisk si vyžádá nejméně rok. S očekáváním příznivé zprávy v nejvyšší úctě oddaní,
Vídeň,
Hudebně-historický ústav c. k. university
Dr. W. Fischer, asistent

Dr. Robert Haas.⁴⁹

⁴⁸ Heinrich Rietsch (vl. jm. Löwy, 1860 – 1927) pocházel ze Sokolova, studoval na vídeňské univerzitě nejprve právní vědy, studia rozšířil o další obory, mj. u Adlera. 1895 se habilitoval a stal se pak Adlerovým nástupcem na Německé univerzitě v Praze.

⁴⁹ Wilhelm Fischer (1886 – 1962) promoval u Adlera 13. 3. 1912 prací *Matthias Georg Monn (1717 – 1750) als Instrumentalkomponist*. Pražský rodák Robert Haas studoval na Německé univerzitě v Praze, promoval roku 1908.

Financování Oslavného sborníku musí být z velké části uhrazeno ze soukromých zdrojů a větší část žáků a přátel profesora Adlera se už upsáním podílela. Naléhavě prosíme, abyste se, Vaše blahorodí, k těmto pánům připojil a poskytl k dispozici pokud možno větší příspěvek, přiměřený Vaším prostředkům, který se má v průběhu tohoto roku u vydavatelství Artaria & Co.⁵⁰ zaplatit (Wien I. Kohlmarkt 9. Pan císařský rada Karl August Artaria laskavě převzal vedení účetnictví). Pro orientaci nechť poslouží, že někteří pánové věnovali 100 korun a více, jiní 50 a více, zatímco prodejní cena publikace bude odpovídat zhruba ceně 20 korun.⁵¹

Praha, 24. 12. 1914, rukopis, AP

Omnia quaeque faustissima ad vertenten annum foret addictissimus discipulus Dobroslav Orel.

Vám velmi zavázaný žák [přeje] se změnou roku v každém směru mnoho štěstí.⁵²

Praha, [1914/15?], rukopis, AP⁵³

Dr. Dobroslav Orel

Praha VII.-348 V-133.

Hochgeehrter Herr Professor!

Ich erlaube mir demütigt meine aufrichtige Gratulation gedruckt beizulegen.

Meine Tätigkeit ist heuer mehr reproduktiv bei verschiedenen Festlichkeiten u. hohen Besuchen.

Das Kanzionale von Franus (J. 1505) erscheint im Cyrill 1915 u. 1916. (Ein kritischer Versuch über die Herkunft des hussitischen Chorals u[nd] eine Studie über die älteste Mensuralmusik) – den Kodex „Speciálník“ lasse ich für die Denkmäler, wenn Herr Professor erlauben.

Mit dem H. Prof. Bezečný komme ich öfter zusammen. Er bereitet jetzt eine grosse Aufführung im Rudolfinum. Oft gedenke ich an Ihre liebevolle Mühe mit meiner Weingkeit im Institute. Ich bin stets dankbar für alle gütige Winke u. Freundschaft, welche mir, Herr Professor, widmen.

Erlaube nur zu fragen, wie steht „res bellica“ des H. Sohnes.

Innigster Glückwünsche zum Neujahr!

Hochachtungsvoll

Dobroslav Orel

V-133

⁵⁰ Vydavatel DTÖ a spoluvydavatel (spolu s Breitkopf & Härtel v Lipsku) *Studien zur Musikwissenschaft*.

⁵¹ Plánovaný sborník nevyšel, sborníku se dočkal Guido Adler až ke svým 75. narozeninám roku 1930, Ref. 24.

⁵² Dopisnice s podobiznou Bedřicha Smetany z posledních let života.

⁵³ Vodítkem přibližné datace je Orlova informace, že Emil Bezečný chystá velký podnik v Rudolfinu. Mohlo se jednat o dobročinný koncert ve prospěch válečné péče, pořádaný Německým pěveckým spolkem (Deutscher Singeverin) za řízení Gerharda Keusslera 6. března 1915, při němž hrál Bezečný na varhany. Oznámení *Deutsche Zeitung Bohemia* 26. 2. 1915, s. 9, recenze tamtéž 7. 3. 1915, s. 3 (značka F. A. [Felix Adler]).

Velevážený pane profesore! Dovoluji si ponížene přiložit své upřímné blahopřání. Má činnost je letos spíše reproduktivní při různých oslavách a vznešených návštěvách. *Franusův kancionál* vyjde v *Cyryllu* 1915 a 1916⁵⁴ (kritický pokus o původu husitského chorálu a studie o nejstarší menzurální hudbě) – *Kodex Speciálník* ponechám pro *Denkmälery*, pokud pan profesor dovolí. S panem prof. Bezečným se scházím často. Chystá nyní velké vystoupení v *Rudolfinu*. Často vzpomínám na Vaši laskavou námahu s mou maličkostí v *Ústavu*. Jsem stále vděčný za všechny dobré pokyny a přátelství, jaké mi, pane profesore, věnujete. Dovoluji si zeptat, jak si stojí „*res bellica*“ pana syna.⁵⁵ Nejvřelejší přání k Novému roku!

S veškerou úctou
Dobroslav Orel.

Bratislava, 23. 6. 1923, rukopis, AP

*Dekan Filozofickej fakulty
Univerzity Komenského
v Bratislave*

23/VI 1923

Hochgeehrter Herr Hofrat,

Es ist mir sehr leid, dass es mir unmöglich ist, die letzten Tage dieses Monats in Wien zu erscheinen. Den 26. u 27. Juni haben wir die Konferenz und Habilitation; zugleich Senatssitzung. Den 29. könnte ich vielleicht kommen, wenn das nicht zu spät ist. Bitte, Herr Hofrat, lassen Sie mir gütigst durch den H. Prof. Fischer schreiben. Zu der Denkmäler Feier „omnia quaeque faustissima“.

*Hochachtungsvollst
Dobroslav Orel*

Velevážený pane dvorní rado, je mi velmi líto, že mi není možné objevit se poslední dny tohoto měsíce ve Vídni. 26. a 27. června máme konferenci a habilitaci; současně zasedání senátu. Mohl bych případně přijet 29., pokud to není příliš pozdě. Prosím, pane dvorní rado, napište mi prostřednictvím pana prof. Fischera. K oslavám *Denkmälerů* „*omnia quaeque faustissima*“.

S veškerou úctou
Dobroslav Orel

Bratislava, 24. 12. 1923, rukopis, AP

*Dekan Filozofickej fakulty
Univerzity Komenského
v Bratislave*

Hochgeehrter Herr Hofrat.

Ich bitte um Entschuldigung, dass ich von mir nichts hören liess. Verschiedene Dekanatsachen haben mich so in Anspruch genommen, dass ich nichteinmal meine Vorträge ordentlich absolvieren konnte.

⁵⁴ *Franusův kancionál* vycházel v *Cyryllu* 1915 – 1921, knižně byl vydán roku 1922.

⁵⁵ „*Res bellica*“ (lat.) – věc válečná; dotaz se nejspíš týká otázky narukování Huberta Joachima Adlera.

Einmal war ich auch in Wien, aber nur auf drei Stunden beim Minister Krofta. Ich habe wiederum den Bürstenabzug von der českischen Musik bekommen. Ich erlaube mir, Herr Hofrat zu bitten wollen dieselbe nocheinmal durchgehen und der Druckerei gütigst senden lassen.

Morgen fahre ich auf 10 Tage nach Meran, mich zu erholen. Leider bin ich ganz „caput“.

Auf der Rückfahrt, wenn es gehen wird, mache ich einen Sprung zu Ihnen, Herr Hofrat.

Jetzt [!] arbeite ich an einer Studie über Bella, der auch eine Oper „Wiehland [!] der Schmied“ zum Texte von Wagner komponiert hat. Ein grosser Mensch, der auch mit Liszt in Verbindung stand. R. Strauss führte in Eisenach seine Sinfonische Dichtung auf. Nur die Slovaken wissen von ihm gar nichts! Nicheinmal [!] seinen Namen kennen sie. Das ist der Dank der Nation! Es muss ein Čeche kommen, der ihn aus dem Grabe herausführt.

Wie geht's der gnädigen Frau u Frl. Tochter? Erlaube mir glückliches Neujahr zu wünschen. Gott gebe, dass wir alle gesund bleiben.

*Achtungsvollst ergebener Schüler
Dobroslav Orel*

Velevážený pane dvorní rado.⁵⁶

Prosím o omluvení, že jsem o sobě nedal nic vědět. Různé děkanské záležitosti mě tak zaměstnávaly, že jsem nemohl řádně absolvovat ani své přednášky. Jednou jsem byl také ve Vídni, ale jen tři hodiny u ministra Krofty.⁵⁷ Dostal jsem opět kartáčový obtah české hudby. Dovoluji si pana dvorního radu poprosit, aby ho ještě jednou prošel a dal laskavě odeslat do tiskárny.⁵⁸ Zítřka jedu na 10 dní do Meranu se zotavit. Bohužel jsem úplně „kaput“. Na zpáteční cestě, pokud to půjde, bych k Vám zaskočil, pane dvorní rado. Teď pracuji na studii o Bellovi,⁵⁹ který také zkomponoval operu „Kovář Wieland“ na Wagnerův text.⁶⁰ Velký člověk, byl také v kontaktu s Lisztem. R. Strauss uvedl v Eisenachu jeho symfonickou báseň.⁶¹ Jen Slováci o něm nevědí zhola nic! Ani jeho jméno neznají. To je vděk národa! Musí přijít Čech, aby ho vy-

⁵⁶ Adlerovým písmem poznámka: „Dr. Klafsky Part Messen an Kassow [kraj Rostock, Polsko] geschick“ a identifikace odesílatele dopisu „D. Orel“. Rudolf (Anton Maria) Klafsky (1877 – 1965) prodělal podobný studijní proces jako Orel. Byl příslušníkem řádu barnabitů, roku 1902 absolvoval teologickou fakultu vídeňské univerzity, téhož roku byl vysvěcen. 1910 – 1911 byl zapsán jako posluchač hudební vědy a roku 1911 promoval u Adlera prací *J. M. Haydn als Kirchenkomponist*. V letech 1919 – 1931 byl farářem ve vídeňském chrámu Sankt Josef ob der Laimgrube, 1931 – 1935 v Hernsteinu, další léta života strávil na odpočinku v Badenu u Vídne. Pedagogicky působil nejprve jako asistent v hudebněvědeckém ústavu na univerzitě a později na Nové vídeňské konzervatoři. Souvislost poznámky s Dobroslavem Orlem není známa.

⁵⁷ Kamil Krofta (1875 – 1945) působil v letech 1921 – 1925 jako československý vyslanec ve Vídni.

⁵⁸ Týká se Orlovy kapitoly v Adlerem redigované *Handbuch der Musikgeschichte*, Ref. 23.

⁵⁹ OREL, Dobroslav: *J. L. Bella. K 80. narozeninám seniora slovenské hudby*. Bratislava : Filozofická fakulta University Komenského, 1924.

⁶⁰ Libreto s rozбором D. Orla vyšlo roku 1926. Viz mj. *Národné noviny*, 29. 4. 1926.

⁶¹ Bellova symfonická báseň *Osud a ideál* (Schicksal und Ideal) byla uvedena v rámci festivalu sjezdu Všeobecného německého hudebního spolku (Allgemeiner Deutscher Musikverein), konaného v Eisenachu 19. – 22. června 1890. Richard Strauss při této příležitosti zároveň premiéroval svou *Burlesku pro klavír a orchestr d moll*, sólistou byl Eugen d'Albert. – Bellovu symfonickou báseň *Osud a ideál* uvedl jako „novinku“ v pražské premiéře orchestr spojených pražských divadel Filharmonia už 19. 3. 1876 za řízení Adolfa Čecha v Praze, viz *Národní listy* 15. 3. 1876, s. 3.

zvedl z hrobu. Jak se vede milostivé paní a slečně dceři? Dovoluji si popřát šťastný Nový rok. Dej Bůh, abychom všichni zůstali zdraví.

V úctě oddaný žák
Dobroslav Orel

[Wien], 3. 3. 1924, rukopis, ČMH

*Spectabilis
Herrn Prof. Dr. Dobr. Orel
Kapitelstr. 5
Bratislava
Czechoslowakei*

S[ehr] geeh[rter] H[err] K[ollege]! Meine Erinnerung hat mich nicht getäuscht. Es sind vom Strahover Codex nur jene Stücke aufgenommen, die auch in Spec[iálník] enthalten sind. Ein eigenes themat[isches] Verzeichnis des Str[ahov] fehlt. Es wird also notwendig sein, diesen Codex auf dem von Ihnen angegebenen Wege hervorzubringen resp: zu schicken. – Sehr gefreut hat mich Ihr Besuch in der Burg. Sie werden ihn mal nicht korect haben.

Seien Sie u[nd] Ihre g[ehrte] Schwester bestens gegrüsst

von Ihrem aufrichtigem Guido Adler

Vážený pane kolego! Má paměť mě neklamala. Ze Strahovského kodexu jsou jen skladby, které jsou také ve Speciálníku. Vlastní tematický katalog Strahova chybí. Bude tedy nutné cestu, kterou jste naznačil, udělat resp. poslat. – Velmi mě těšila Vaše návštěva Hradu.⁶² Oni to nebudou mít správně. Buďte Vy a vaše ctěná sestra⁶³ velmi pozdraveni

od Vašeho upřímného Guida Adlera

Wien, 19. 1. 1929. strojopisný opis, AP

*Prof. Dr. Dobroslav Orel
Bratislava, Kapitolni ulice 5.*

*Wien, den 19. Januar 1929.
XIX/1 Lannerstrasse 9.*

Sehr geehrter lieber Herr Kollege!

Ich kann die Instruktion nicht abgehen lassen, ohne Ihnen meine Grüsse mit dem Ersuchen zu senden, die Sache so bald als möglich zu erledigen und auch in dem Sinne, wie Sie das in Ihrem Schreiben vom Jahre 1923 angezeigt haben, dass Sie bezüglich der Slovakei weitere Ergänzungen geben wollen. Dies gilt natürlich auch bezüglich des ersten Teils der Tschechoslovakei. Nun, wann kommen Sie hieher? Vielleicht kann ich im Frühjahr einen Tagesausflug nach Pressburg machen, aber nur bei schönem Wetter. Bis dahin sehe ich Sie wohl zuversichtlich in Wien.

Da wir jetzt an die Vorbereitung der Messen von Gallus gehen, so wäre es äusserst verdienstvoll, wenn Sie in einem Ihrer Briefe erwähnten Orgeltabulaturen von Messensätzen übergeben wollten, eventuell photographische Aufnahmen, natürlich gegen Begleichung. Die Uebertragung würde schon hier besorgt werden.

Ihrer gefälligen Mitteilung entgegengehend mit besten Grüssen von Haus zu Haus

⁶² Pravděpodobně je míněna pražská kapitula.

⁶³ Orlova sestra žila s bratrem a vedla mu domácnost.

*Ihr aufrichtig ergebener
Beiliegend: Instruktion samt Anhang „Moderne“.*

Velevážený, milý pane kolego! Nemohu nechat odejít instrukce,⁶⁴ aniž bych Vám poslal své pozdravy s prosbou, věc co nejdřív vyřídit a také ve smyslu, jak jste to naznačil ve svém dopise z roku 1923,⁶⁵ že byste chtěl co se týče Slovenska další doplňky. To platí přirozeně také o první části Československa. Nuže, kdy přijedete? Možná bych mohl podniknout začátkem jara jednodenní výlet do Bratislavy, ale jen za pěkného počasí. Do té doby Vás určitě uvidím ve Vídni. Protože teď začínáme s přípravou Gallových mší,⁶⁶ bylo by velice záslužné, kdybyste varhanní tabulatury⁶⁷ mešních vět, které zmiňujete v jednom ze svých dopisů, mohl předat, případně jejich fotografie, přirozeně proti úhradě. O přepis už se postaráme tady. V očekávání Vaší příznivé zprávy s pěknými pozdravy od domu k domu Váš upřímně oddaný
Příloha: Instrukce s dodatkem „Moderna“.⁶⁸

Wien, 14. 3. 1929, strojpisný opis, AP

*Prof. Dr. Dobroslav Orel,
Bratislava, Kapitolní ulice 5.*

Wien, den 14. März 1929.

Sehr geehrter lieber Herr Kollege!

Es wundert mich, dass Sie auf mein Schreiben vom 19.1. [aufendes] J[ahres] betreffend die zweite Auflage des Handbuches der Musikgeschichte noch nicht geantwortet haben. Ich erlaube mir zu bemerken, dass das Honorar in der Zwischenzeit erhöht wurde. Bitte sich darüber zu äussern, aber auf alle Fälle ehestens antworten!

Velevážený, milý pane kolego! Udivuje mě, že jste na můj dopis z 19. tohoto roku týkající se druhého vydání Handbuch der Musikgeschichte ještě neodpověděl. Dovoluji si poznamenat, že byl honorář mezitím zvýšen. Prosím, abyste se k tomu vyjádřil, ale v každém případě co nejdřív odpověděl!

Wien, 27. 5. 1929, strojpisný opis, AP

*S. HW. Prof. Dr. Dobroslav Orel
Bratislava, Kapitolní ulice 5.*

Wien, den 27. Mai 1929.

Euer Hochwürden!

erlaube ich mir höflich zu fragen, ob Sie im Januar die Einladung zur Ergänzung des Beitrages für die zweite Auflage des Handbuches samt den Instruktionen sowie die vielfachen folgenden Anfragen, die genau notiert sind, erhalten haben. Ich hoffe und

⁶⁴ Jedná se o přípravu druhého vydání *Handbuch für Musikgeschichte*.

⁶⁵ Dopis není znám.

⁶⁶ Jacob Handl (Gallus): *Sechs Messen*. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 78, Jg. XVII/1. Wien : Universal Edition, 1935.

⁶⁷ Původně Orgelübertragungen, opraveno rukou. Dopis s příslušnou zmínkou není znám.

⁶⁸ Příloha schází, pracovní složka nového vydání *Handbuchu* má v Adler Papers vlastní box.

*wünsche, dass nicht Krankheit die Ursache der Verzögerung ist, und sehe einer postwendenden Beantwortung entgegen.
Euer Hochwürden ergebener*

Vaše Blahorodí! dovoluji se zdvořile ptát, zda jste v lednu obdržel přizvání k doplnění příspěvku pro druhé vydání Handbuchu včetně instrukcí a několikéré otázky, které následovaly a jsou přesně zaznamenány. Doufám a přeji si, že není příčinou zdržení choroba a očekávám obratem odpověď. Vašemu Blahorodí oddaný

[Bratislava], 2. 6. 1929, rukopis, AP⁶⁹

*Hochgeehrter Herr Hofrat,
danke höflichst für Ihre Briefe, welche gut angekommen sind während meines Aufenthaltes im Poznań (Posen), wo ich die szenische Aufführung des Dvořáks Oratorium Sv. Ludmila vorbereitet und während des Festivals zustande gebracht hat.
Erst Ihr letztes Schreiben hat mich in Bratislava angetroffen.
Das Material zur II. Auflage des [!] čechoslowakischen Musik sammle ich und vorbereite – Es ist viel bei uns Neues und wird schwer sein im kurzen alles zu erwähnen. Vielleicht wird mir mehr Raum gegeben. Damit rechne ich.
In diesem Monate komme ich nach Wien und bitte um Audienz. Den Tag weiss ich aber noch nicht.
Bewundere Ihre Gesundheit und Arbeitskraft, Herr Hofrat. Das letztere bemühe ich mich nachzuahmen. Leider fehlt das Genick des H[errn] Hofrat.
Auch H. prof. Ficker verlangt von mir einen Aufsatz. Das Prager Problem ist wahrscheinlich noch nicht gelöst.*

*Hochachtungsvollst
ergebenst
Dobroslav Orel*

L[ieber] V[ater]! Beil[iegender] Brief sollte beantwortet werden, daher schicke ich ihn mit. Rosenthal hat ihn nicht gesehen. Gruß Melanie

Velevážený pane dvorní rado, děkuji nejzdvořileji za Vaše dopisy, které v pořádku došly během mého pobytu v Poznani, kde jsem připravoval scénické provedení Dvořákova oratoria Svatá Ludmila a uvedl je během festivalu. Teprve Váš poslední dopis mě zastihl v Bratislavě. Materiál ke II. vydání československé hudby sbírám a připravuji. Je u nás mnoho nového a bude těžké to zmínit jen stručně. Možná mi bude dopřán větší prostor. Počítám s tím. Tento měsíc přijedu do Vídně a prosím o audienci. Den ale ještě nevím. Obdivuju Vaše zdraví a pracovní energii, pane dvorní rado. To druhé se pokouším napodobit. Bohužel mi schází vaz pana dvorního rady. Také pan prof. Ficker ode mě žádá článek.⁷⁰

⁶⁹ V Adler Papers je zachován podací lístek dopisu, odeslaného doporučeně 28. května 1929 a Dobroslavem Orelm přijatého o den později. Na tuto výzvu 2. června Orel konečně odpověděl a vysvětlil své dlouhé mlčení.

⁷⁰ Rudolf von Ficker (1886 – 1954) promoval u Adlera roku 1913 na základě disertace *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts*. Působil nejprve na univerzitě v Innsbrucku a od roku 1927 ve Vídni, 1931 přešel do rodného Mnichova a po druhé světové válce se vrátil do Innsbrucku. Z roku 1930 existují čtyři dopisy Dobroslava Orela

Pražský problém není pravděpodobně ještě vyřešen.⁷¹ V nejvyšší úctě oddaně Dobroslav Orel.

Milý otče!⁷² Dopis by měl být zodpovězen, proto ti ho posílám.⁷³ Rosenthal ho neviděl.⁷⁴ Pozdrav Melanie.

Wien, 15. 6. 1929, strojpisný opis, AP

S. HW. H. Prof. Dr. D. Orel, Bratislava

Sehr geehrter lieber Herr Kollege!

Meine Karte aus Amsterdam als Antwort auf Ihr Schreiben vom 2. d. M. werden Sie erhalten haben. Ich erwarte Ihre Ankunft in Wien und freue mich, Sie wiederzusehen. Erlaube mir, Sie aufmerksam zu machen, dass der revidierte Beitrag spätestens bis Ende dieses Monats geliefert sein muss.

Mit freundlichem Grusse

Ihr aufrichtig ergebener

Wien, den 15. Juni 1929.

XIX/1 Lannerstrasse 9.

Velevážený, milý kolego! Mou pohlednici z Amsterodamu⁷⁵ jako odpověď na Váš dopis ze 2. tohoto měsíce jste jistě obdržel. Očekávám Váš příjezd do Vídně a těším se, že Vás opět uvidím. Dovoluji si Vás upozornit, že revidovaný příspěvek musí být odevzdán nejpozději do konce tohoto měsíce. S přátelským pozdravem Váš upřímně oddaný

Wien, 21. 6. 1929, strojpisný opis, AP

S. HW. H. Prof. Dr. Dobr. Orel, Bratislava.

Sehr geehrter lieber Herr Kollege!

Mit Ungeduld erwarte ich Ihren angesagten Besuch, nur bitte ich, ihn einen Tag vorher anzusagen, damit ich sicher zu Hause bin. Auf Wiedersehen!

Wien, den 21. Juni 1929.

XIX/1, Lannerstrasse 9.

v pozůstalosti Rudolfa von Ficker v Innsbrucku (Forschungsinstitut Brenner-Archiv, sign.M45). Zmiňovaný požadovaný Orlův článek nebyl identifikován.

⁷¹ Zřejmě se jednalo o vedení katedry hudební vědy na Německé univerzitě v Praze po úmrtí Heinricha Rietsche roku 1927. Funkci zastával provizorně Paul Nettel jako soukromý docent, pro židovský původ však nezískal řádnou profesuru a do čela katedry byl povolán roku 1930 z Erlangenu Gustav Becking.

⁷² Přípisek Adlerovy dcery.

⁷³ Adler pravděpodobně už pobýval na prázdninách.

⁷⁴ Karl August Rosenthal (1904 – 1993) promoval roku 1926 prací *Über Vokalfornen bei W. A. Mozart*. V letech 1926 – 1932 působil jako Adlerův asistent, 1931 – 1939 jako sekretář DTÖ. 1940 emigroval do USA, živil se aranžováním skladeb. Od šedesátých let působil jako redaktor Oxford University Press v New Yorku.

⁷⁵ Pohlednice není známa.

Velevážený, milý pane kolego!
 Netrpělivě očekávám Vaši ohlášenou návštěvu, jen prosím, oznámit mi ji den předem, abych byl doma. Nashledanou!

Wien, 26. 7. 1929, strojopisný opis, AP

S. HW. H. Prof. Dr. Dobr. Orel
 Bratislava, Kapitolní ul. 5

Wien, den 26. Juli 1929.

*Sehr geehrter Herr Professor!
 In Abwesenheit des Herrn Prof. Dr. Guido Adler ersuche ich Sie dringenst um umgehende Uebersendung der noch fehlenden mährischen Komponisten sowie der Literatur Ihres Beitrages, damit dieser an die Druckerei abgesandt werden kann. Ich erwarte gerne Ihre umgehende Antwort.*

Ihr sehr ergebener

Velevážený pane profesore!
 V nepřítomnosti pana prof. dr. Guida Adlera Vás co nejnaléhavěji žádám o zaslání ještě chybějících moravských skladatelů obratem jakož i o literaturu k Vašemu příspěvku, aby mohl být odeslán do tisku. Očekávám rád Vaši odpověď obratem
 Váš velmi oddaný⁷⁶

[Bratislava, konec roku 1929], telegram, strojopisný opis, AP

Rueckdrahtet ob korrektur von artikel dobroslav orel fuer adlers zweite auflage musikgeschichte noch moeglich oder wenigstens als sondernachtrag stop dieselbe mit notwendigsten unbedingt noetigen aenderungen steht bereit – dr orel

Telegrafujte zpět zda je ještě možná korektura stati Dobroslava Orla pro druhé vydání Dějin hudby nebo alespoň jako zvláštní dodatek. Je to s nejpotřebnějšími bezpodmínečně nutnými změnami připraveno. Dr. Orel

Bratislava, 29. 12. 1929, rukopis, AP

*Hochgeehrter Herr Hofrat!
 Primum: Omnia quaeque faustissima ad vertentem annum. Viel Gesundheit und Geduld mit den faulen und unordentlichen Mitarbeitern in Ihr [!] Handbuch.
 Secundum:
 Die Korrekturen bekommen Sie, Herr Hofrat zum 6. Jänner 1930 spätestens.
 Es ist im verflossenen Halbjahr Verschiedenes wiederum neu. Man musste Einiges umarbeiten. Das war auch ein Grund, dass ich mit den Korrekturen gewartet habe. Bei der ersten Auflage vom Handbuch verfließen Monate und unterdessen war mein Artikel veraltet.
 Ihrem Wunsche nach fügte ich eine übersichtliche Einführung in die „Moderne“ bei. Dadurch wird der ganze Artikel etwas länger geraten. Bitte, dass die Setzerei mit dem Bersten wartet.*

⁷⁶ Bez podpisu, urgenci zřejmě odeslal v Adlerově zastoupení K. A. Rosenthal.

Hoffe, dass ich doch einmal nach Wien komme mich vorzustellen und Bügel zu bekommen.

Die letzten zwei Jahren [!] widmete ich mich mehr dem Dirigieren (Posen – Prag) als dem Schreiben. Jetzt [!] ist die dumme Poesie vorüber.

An die gnädige Frau, gn. Fräulein und Herrn Doktor schönste Empfehlungen und Grüsse.

Hochachtungsvoll

dankbarer Schüler

Orel

Bratislava, Kapitálská 5.

29/XII 1929sic!!⁷⁷

Velevážený pane dvorní rado!

Za prvé: Vše nejlepší s odcházejícím rokem. Mnoho zdraví a trpělivosti s línými a nepořádnými spolupracovníky Vašeho Handbuchu. Za druhé: Korektury dostanete, pane dvorní rado, nejpozději 6. ledna. V uplynulém půlroce se zase událo mnoho nového. Leccos se muselo přepracovat. To byl také důvod, proč jsem s korekturami čekal. Při prvním vydání Handbuchu plynuly měsíce a článek mezitím zastaral. Podle Vašeho přání jsem připojil přehledný úvod do „moderny“. Tím je celý článek poněkud delší. Prosím, aby sazba s obtahem počkala. Doufám, že přece jednou přijedu do Vídně se předvést, abych dostal co proto. Poslední dva roky jsem se víc věnoval dirigování (Poznaň – Praha) než psaní. Teď je ta hloupá poezie za námi. Milostivé paní, milostivé slečně a panu doktorovi⁷⁸ se poroučím s nejkrásnějšími pozdravy

*v úctě
vděčný žák Orel*

Wien, 30. 12. 1929, strojopisný opis, AP

*S. HW. Prof. Dr. Dobr. Orel
Bratislava.*

*Wien, den 30. Dezember 1929.
XIX/1, Lannerstrasse 9.*

Aber Serenissimo!

Die 2. Auflage ist fix und fertig gebunden. Sie kommen als der unfreiwillige Poet zu spät. Schade, dass die Abhandlung nicht dem gegenwärtigen Stande entspricht. Non mea culpa! Sie werden noch die 2. Umarbeitung für die 3. Auflage vornehmen, die ich wohl nicht mehr selbst erleben werde. Der Verleger behauptet das Gegenteil.

Sobald Sie herkommen, werde ich Sie zur Strafe umarmen als einen lieben guten Menschen, als einen edlen Priester, zu dem ich immer tiefe Sympathie hatte. Ihre Wünsche zum neuen Jahre erwidere ich mit bestem Dank auch namens meiner Familie. Wir freuen uns, Sie zu sehen.

Ihr aufrichtig ergebener

⁷⁷ Tři podtržené devítky v datu pravděpodobně znamenaly pro korespondenční partnery známou šifru, nebo chtěl Orel upozornit na datum složené pouze z číslic 1, 2 a 9.

⁷⁸ Míněn Hubert Joachim Adler, který byl praktickým lékařem.

Ale nejjasnější!

2. vydání je hotové a svázané. Přicházíte jako nedobrovolný poeta⁷⁹ příliš pozdě. Škoda, že pojednání neodpovídá současné situaci. Má vina to není! Vy se ještě pustíte do 2. přepracování 3. vydání, které já už určitě nezažiju. Vydavatel tvrdí opak. Jakmile sem přijedete, za trest Vás obejmu jako milého dobrého člověka, jako ušlechtilého kněze, k němuž jsem vždycky měl hluboké sympatie. Vaše přání k Novému roku opětuji s velkým díkem i ve jménu své rodiny. Těšíme se, až Vás uvidíme.

Váš upřímně oddaný

Bratislava, 3. 1. 1930, strojopis, AP

Prof. Dr. Dobroslav Orel Bratislava, 3. 1. 1930

Sehr verehrter Herr Professor und Hofrat,

vor allem besten und herzlichsten Dank für Ihre sehr freundlichen Zeilen v. 30. Dez[ember]! – Mit dem Zuspätkommen meiner Korrektur bin ich aber sehr betroffen. Trotzdem habe ich es – nach vorangegangener Depesche an den Verleger und an die Spamersche Buchdruckerei – versucht den Artikel anzubringen, denn aus der Zuschrift des Verlegers (Mitte Dezember) musste ich annehmen, dass die II. Aufl. erst im Januar erscheint. Den Artikel musste ich auch – angesichts der jetzigen Lage der Dinge bei uns – erweitern um etwas.

Nun die Verspätung: Ich erhielt den zur Korrektur eingeschickten Artikel Ende September (abgestempelt 24. IX.), also seit Juli, wann dessen Einsendung so dringend von Ihnen, verehrtester Herr Professor, urgirt wurde, bedurfte es 3 Monate!! Dazu erinnerte ich mich der Praktik bei der ersten Auflage, dass es seit Einsendung der Manuskripte 3/4 Jahr bis zur Herausgabe des Werkes benötigte. In den besagten 3 Monaten hat sich aber inzwischen die Situation auf den Verlegertischen durch ein bedeutendes plus geändert, ich musste vieles ergänzen, auch um die Neuigkeiten die sich zu der Weihnachtszeit gut bemerkbar machten; und das ganze Ding bekam auch andere, bessere Struktur...

Jetzt steht die ganze Sache fertig – und verwaist. Ich bat den Verleger telegraphisch dies wenigstens als Sondernachtrag zu drucken, falls das reguläre Einreihen in die II. Auflage nicht mehr möglich ist. (Die Korrektur-Rücksendung war jetzt v. Verleger auch nicht befrisstet![!]) Dies liegt natürlich auch in Ihrer Hand, hochverehrter Herr Professor...

Sollte es jedoch so oder so ausgeschlossen sein, dann wäre es vielleicht möglich, dass der Absatz in einer von Ihnen vorgeschlagenen Zeitschrift erscheint, nicht nur der Arbeit wegen, sondern weil er auch der wirklichen Lage Rechnung trägt und ich jetzt verschiedene Anfeindungen und berechtigte Unzufriedenheiten unsererseits nicht zu fürchten brauchte.

Mit der Einzelherausgabe dürfte übrigens der Verleger gutes Geschäft bei uns machen – davon bin ich überzeugt. Auf meine zwei diesbez[üglichen] Depeschen bekam ich jedoch bis jetzt keine Antwort.

*Nun, bitte, zu disponieren!
Nochmals mit den besten Wünschen
und ergebensten Grüßen zeichne ich
in vorzüglicher Hochachtung
Orel*

⁷⁹ Narážka na Orlovu zmínku o „hloupé poezii“ v předchozím dopise.

Velevážený pane profesore a dvorní rado, především krásný a srdečný dík za Vaše přátelské řádky ze 30. prosince! Jsem ovšem velmi raněn tím, že má korektura přišla pozdě. Přesto jsem se – po předchozím telegramu vydavateli a Spamerově tiskárně⁸⁰ – pokusil článek dodat, neboť z přípisu vydavatele (v polovině prosince)⁸¹ jsem se musel domnívat, že II. vydání vyjde v lednu. Článek jsem také musel – vzhledem k nynější situaci u nás – o něco rozšířit. Nuže to zpoždění: Článek poslaný ke korektuře jsem obdržel na konci září (razítka 24. IX.), tedy od července, kdy jste, velevážený pane profesore, zaslání tak naléhavě urgoval, to potřebovalo 3 měsíce!! Přitom jsem si vzpomněl na praxi prvního vydání, že od zaslání rukopisů k vydání díla bylo potřeba 3/4 roku. V řečených 3 měsících se ale situace na vydavatelských stolech významně a pozitivně změnila, musel jsem mnoho doplnit, také o novinky, které se objevily ve vánočním období; a celá věc dostala také jinou, lepší strukturu... Teď je celá věc hotová – a osiřelá. Prosil jsem vydavatele telegraficky, aby vytiskl alespoň zvláštní dodatek, pokud není už regulérní zařazení do II. vydání možné. (Pro zaslání korektury vydavatel také nestanovil lhůtu!) To přirozeně také leží ve Vašich rukách, velevážený pane profesore... Pokud to přesto je tak jako tak vyloučené, pak by snad bylo možné, aby stať vyšla v některém Vámi navrženém časopise, nejen kvůli práci, nýbrž protože odpovídá skutečné situaci a abych se nemusel z naší strany obávat různých nevraživostí a oprávněných nespokojeností. S vydáním samostatně by ostatně vydavatel u nás udělal dobrý obchod – o tom jsem přesvědčen. Na mé dva telegramy jsem ovšem doteď nedostal odpověď.

Nuže, prosím, disponujte!
Ještě jednou z krásnými přáními
a nejoddanějšími pozdravy se podepisuji
v dokonalé úctě Orel⁸²

Wien, 7. 1. 1930, strojopisný opis, AP

S. HW. H. Prof. Dr. Dobroslav Orel
Bratislava, Kapitulska 5.

Wien, den 7. 1. 1930.
XIX/1 Lannerstrasse 9.

Euer Hochwürden!

In höflicher Beantwortung Ihrer Zuschrift führe ich vorerst aktensmässig den Verlauf der Unterhandlungen und Ihres Stillschweigens an.

Am 21. 1. 29 erhielten Sie gleichzeitig mit den anderen Mitarbeitern die Aufforderung, das Material für die zweite Auflage fertigtustellen. Es sind also seither mehr als 3/4 Jahre vergangen, welcher Zeitraum für die erste Auflage in Anspruch genommen war. Am 14. 3. würden Sie ermahnt, die ergänzte Vorlage zu übersenden. Auf wiederholte Urgezen reagierten Sie nicht. Auf ein mit Rückschein rekommandiertes Schreiben vom 27. 5. antworteten Sie am 2. 6., Sie würden im Laufe des Monats nach Wien

⁸⁰ Spamersche Buchdruckerei v Lipsku. Druhé vydání *Handbucu* vyšlo v nakladatelství Keller Berlíně. Orlova stať ve II. svazku v kapitole „Moderne“ je věnována „Tschechoslowaken“ a zahrnuje stránky 1156 – 1164. Vzhledem k omezenému rozsahu se jedná víceméně o výčet jmen s řadou tiskových chyb. Je příznačné, že nezahrnuje německojazyčné skladatele, kteří by (dle státní příslušnosti) mezi Čechoslováky rovněž patřili.

⁸¹ Nezachováno.

⁸² Na 1. straně dopisu je po straně poznámka Adlerovou rukou ze 6. 1. „als abgewiesen erklärt“ (prohlášeno za odmítnuté).

kommen und das Material überbringen. Am 15. und 21. 6. erfolgten neuerliche Mahnungen, keine Antwort.

Am 11. 7. traf Ihr Manuskript ein, jedoch fehlten einige Ergänzungen und der Literaturnachweis, was Sie in der nächsten Woche nachzuholen zusagten. Am 26. 7. neuerlich darum ersucht, antworteten Sie gar nicht mehr. Ich wartete noch über 4 Wochen zu, ehe ich Ihr Manuskript an den Verlag übergab, von dem Sie am 24. 9. eine Fahrenkorrektur Ihres Beitrages erhielten. – Da Sie keine Korrektur der Fahnen vornahmen, musste diese hier vorgenommen werden und infolge Ihres beharrlichen Schweigens konnte Ihnen deswegen auch keine Umbruchkorrektur zugeschickt werden. Das Begleitschreiben des Verlages bei der Begleichung des Honorars ist ein Argument, dass die Sache auch von seiner Seite als abgeschlossen angesehen wurde. Es ist selbstverständlich, dass der Verlag auf Ihr Telegramm und die Einsendung eines Manuskripts negativ geantwortet hat, denn die Sache war längst fertiggestellt.

Was sich in der tschechoslowakischen Literatur innerhalb dieser drei Monate zugetragen hat, wird nicht so welterschütternd sein, dass anzunehmen wäre, dass dadurch der Wert des Beitrages ganz herabgesetzt sei. Wenn es der Fall wäre, desto ärger Ihr Versäumnis.

Es ist ausgeschlossen, dass wir eine zweite Ausgabe Ihre [!] Beitrages machen. Ich bin auch nicht in der Lage, diesen einer Zeitschrift zu übermitteln, besonders auch weil ich dadurch die Organisation des Werkes desavouieren würde. Ich bedauere, dass durch Ihr ... Versäumnis Ihr Beitrag im letzten Teil nicht den von mir erwarteten und gerechten Anforderungen entspricht, aber ich sage wieder, non mea culpa; Menschwerk ist eben unvollkommen, betrübend, wenn es durch eigenes Verschulden gemindert wird. Unser persönliches Verhältnis soll nach meiner Absicht dadurch nicht Schaden leiden. Es würde mich befriedigen, wenn Sie Ihre Absicht, wieder einmal nach Wien zu kommen, ausführen würden.

Mit freundlichem Gruss Ihr aufrichtig ergebener

Vaše Blahorodí!

Se zdvořilou odpovědí na Vaše psaní uvedu nejprve podle dokladů průběh vyjednávání a Vašeho mlčení. 21. ledna 29 jste obdržel současně s ostatními spolupracovníky výzvu, abyste připravil materiál pro 2. vydání. Uplynulo tedy od té doby víc než 3/4 roku, doba, jakou potřebovalo první vydání. 14. března jste byl upomenut, abyste poslal doplněnou předlohu. Na opakované urgence jste nereagoval. Na doporučený dopis z 27. 5. se zaplacenou odpovědí jste odpověděl 2. 6., že v průběhu měsíce přijedete do Vídně a materiál předáte. 15. a 21. 6. následovaly další upomínky, žádná odpověď. 11. 7. dorazil Váš rukopis, scházely však některé doplňky a odkazy na literaturu, což jste slíbil dodat v následujícím týdnu. 26. 7. jsem o ně znovu žádal, neodpověděl jste už vůbec. Čekal jsem ještě 4 týdny, než jsem předal Váš rukopis nakladatelství, odkud jste 24. 9. dostal sloupcovou korekturu Vašeho příspěvku. Protože jste žádnou korekturu neprovedl, museli jsme ji udělat zde a v důsledku Vašeho tvrdošíjného mlčení jsme Vám nemohli poslat ani stránkovou korekturu. Průvodní dopis nakladatelství při zapravení honoráře je argument, že věc je také z jeho strany považována za uzavřenou. Je samozřejmé, že nakladatelství na Váš telegram a zaslání rukopisu odpovědělo negativně, neboť už byla věc dávno hotová. Co se v československé literatuře přihodilo během těchto tří měsíců, nebude tak světoborné, aby se tím Váš příspěvek zcela znehodnotil. Kdyby tomu tak bylo, tím horší je Vaše zanedbání. Je vyloučeno, abychom dělali druhé vydání Vašeho příspěvku. Také nejsem v pozici, abych ho zprostředkoval pro nějaký časopis, zvláště proto, že bych tím zneuznal organizaci díla. Lituju, že vinou Vašeho... zanedbání neodpovídá Váš pří-

spěvek v posledním díle mnou očekávaným a oprávněným požadavkům, ale říkám opět, není to má vina; lidské dílo je zkrátka nedokonalé, sklíčující, když je sníženo vlastním zaviněním. Náš osobní vztah tím podle mého názoru neutrpí. Potěšilo by mě, kdybyste svůj plán přijet někdy do Vídně také provedli.

S přátelským pozdravem Vám upřímně oddaný

[Wien], listopad 1930, rukopis a strojpis, ČMH

An die sehr geehrten Herren Mitarbeiter der mir gütigst gewidmeten Festschrift. Arbeiten einer Reihe gediegener trefflicher Fachmänner in einem Bande vereint zu sehen, ist ein wissenschaftliches Ereignis, das lebhaft zu begrüßen ist. Der anlässlich meines 75. Geburtstages mir überreichte Kranz ist aus Blüten edler Erdegewächse, er ist zugleich ein Symbol der Vereinigung vornehmer Vertreter an der Spitze der Kultur stehenden Nationen – dies entspricht einem meiner Ideale, nach dem ich zeitlebens gestrebt habe. In so vielfacher Beziehung bin ich zu tiefstem Danke verpflichtet, den auszusprechen ich mir hiermit erlaube.

Halten wir auch ferner zusammen, in regem Wettstreit im Dienste von Wissenschaft und Kunst. Grosse Aufgaben harren der kommenden Generationen und den Weg, die Wege frei zu machen ist unsere hehre Aufgabe. Ihre Beiträge sind hochschätzenswert. Nochmals Dank, auch den lieben Veranstaltern!

Wien November 1930

Verehrter Herr Kollege!

Auch privat innigen Dank für Ihren Beitrag. Sicherlich war auch in Böhmen die mehrstimmige Uebung vor dem 13. Jahrhundert, aber der Nachweis fällt schwer. Sehr dankenswert wäre, das Verhältnis der von Ihnen angeführten Codices aus der Zeit der Trienter zu diesen näher auszuführen. Ich bin auch bereit, eine solche Arbeit in den „Studien“ zu veröffentlichen. Schade, dass Ihre Arbeit 1922 nicht übersetzt ist; schade auch, dass Ihr Beitrag für das Handbuch nicht umgearbeitet werden konnte. Wir bleiben trotzdem die Alten. Hoffentlich kommen Sie bald einmal nach Wien!

Mit freundlichem Gruss

Guido Adler

Velevážným pánům spolupracovníkům na Oslavném sborníku, mně laskavě věnovanému. Vidět práce řady řádných výtečných odborníků spolu v jednom svazku je vědecký výsledek, který je třeba živě uvítat. Věvec z ušlechtilých květů vyslanců země, který mi byl předán u příležitosti mých 75. narozenin, je zároveň symbolem spojení vybraných zástupců národů, stojících v čele kultury – odpovídá to jednomu z mých ideálů, o něž jsem celý život usiloval. Jsem mnohonásobně povinován k nejhlubším díkům, které si tímto dovoluji vyslovit. Držme také dále při sobě, v čilém soutěžení ve službách vědy a umění. Na příští generace čekají velké úkoly a uvolnit jim cestu, cesty je naší vznešenou úlohou. Vaše příspěvky jsou hodny nejvyššího ocenění. Ještě jednou díky všem milým uspořadatelům! Listopad 1930

Vážný kolego! Také soukromě nejvřelejší dík za Váš příspěvek. Jistě existovalo i v Čechách provozování vícehlasu před 13. stoletím, ale je těžké to dokázat. Bylo by velmi hodno díků, kdybyste Vámi uvedené kodexy z doby Tridentských uvedli s nimi do bližšího vztahu. Jsem ochoten takovou práci uveřejnit ve „Studiích“.⁸³ Škoda, že

⁸³ Tj. *Studien zur Musikwissenschaft*. V časopise žádná Orlova práce nevyšla.

Vaše práce z roku 1922 není přeložena;⁸⁴ škoda také, že Váš příspěvek pro Handbuch nemohl být přepracován. Přesto zůstaneme ti staří. Doufejme, že brzy přijedete do Vídně!

S přátelským pozdravem
Guido Adler

Bratislava, 14. 3. 1932, strojopis, AP

*Rektor University Komenského
v Bratislave*

Bratislava, 14. 3. 1932.

*Hochverehrtester Herr Hofrat,
ich weiss nun nicht, wie ich alle meine Sünden Ihnen gegenüber gut machen kann! –
Und bei meinen besten Vorsätzen, bei Ihnen mal vorzusprechen, bin ich buchstäblich
so immer durch etwas unverhofftes (!) verhindert, dass es schon Verhängnis wurde.
Daweil häuften sich die Sünden immer mehr, sodass ich heute vor allem herzlichst bitte
mir nicht zu zürnen, wie ich's wirklich verdiente.
Für diesmal also nur diese herzliche Bitte um Verzeihung! Ich bitte auch, freundlich
diese meine zwei letzten Arbeiten, die ich Ihnen durch die Phil. studierende (Musik-
fach) Frl. Francisca Arie mir zu senden erlaube, entgegen zu nehmen mit der Versiche-
rung, dass ich Sie, hochverehrtester Herr Hofrat stets dankbarst erinnere.
Demnächst gedenke ich – nach den Feiertagen nach Wien zu kommen und mit Ihrer
Erlaubnis gestatte ich mir Sie aufzusuchen.*

*Wünsche daweil freudigste Ostern
und verbleibe mit herzlichsten und ergebensten
Grüssen in vorzüglichster
Hochachtung
Orel*

Velevážený pane dvorní rado, teď nevím, jak mám své hříchy vůči Vám napravit! A při svých nejlepších předsevzetích, že se u Vás jednou objevím, mi v tom vždycky něco neočekávaného zabrání, že už je to jako osud. Zatím se hříchy stále víc hromadily, takže dnes především srdečně prosím, abyste se na mě nehněval, jak bych to opravdu zasloužil. Pro tentokrát tedy tuto srdečnou prosbu za prominutí! Prosím také, abyste přijal mé poslední dvě práce,⁸⁵ které posílám po studentce slečně Francisce Arie (hudební obor),⁸⁶ s ujištěním, že na Vás, velevážený pane dvorní rado, stále vděčně vzpomínám. Pročež zamýšlím – po svátcích přijet do Vídně a s Vaším souhlasem si Vás dovolím vyhledat.

*Zatím přeji radostné Velikonoce
a zůstávám s nejsrdečnějšími a nejoddanějšími
pozdravy v největší úctě
Orel*

⁸⁴ Tj. *Franusův kancionál*.

⁸⁵ Pravděpodobně *Hudební památky františkánské knihovny v Bratislavě* (1930) a *Jana Táborského prosa o M. Janu Husovi* (1932). Obě studie jsou česky, z Adlerovy odpovědi (viz dále) však vyplývá, že snad do jisté míry česky rozuměl.

⁸⁶ Neidentifikována.

Wien, 18. 3. 1932, strojopis, ČMH a strojopisný opis, AP

S. Magn. Prof. P. Dr. D. Orel
Bratislava Kapitolí ulice 5.

Wien. 18. März 1932.
XIX/1, Lannerstr. 9.

Magnificenz, geehrter lieber Kollege!

Eben bringt Fr. Arie Ihre beiden neuen Schriften, die ich, soweit ich folgen kann, mit Interesse und Aufmerksamkeit lesen werde. Unendlich freue ich mich mit der Aussicht, Sie nach den Ostertagen hier begrüßen zu können und da wollen wir alles besprechen. Einstweilen Dank für Ihre Ostergrüsse und innige Erwiderung von

Ihrem aufrichtig ergebenen

Guido Adler

Das Bild ist vortrefflich!

Magnificence, vážený, milý kolego! Právě přináší slečna Arie Vaše dva nové spisy, které, pokud to dokážu, si se zájmem a pozorně přečtu. Nekonečně se těším na vyhlídku, že Vás tu budu moci po Velikonocích přivítat a pak všechno probereme. Zatím dik za Vaše velikonoční pozdravy a vřele je opětuje

Váš upřímně oddaný

Guido Adler.

Obrázek je znamenitý!⁸⁷

Bratislava, 15. 9. 1932, strojopis, AP

Rektor University Komenského
v Bratislave

Bratislava 15./IX. 1932.

Č. j., 3368/31-32

Hofrat Dr. Quido Adler,
Univesitätsprofessor,

W i e n

Eure Hochwohlgeboren!

Indem ich Ihr schöpferisches wissenschaftliches Werk auf dem Gebiete der Musikwissenschaft ehre, hochschätze und bewundere, erlaube ich Ihnen unsere Universitäts-gedenksmedaille zu widmen und bitte dieselbe als Ausdruck meiner Hochachtung Ihrer Arbeit gegenüber anzunehmen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Orel

Rektor

Vaše Blahorodí! Jelikož ctím, vysoce cením a obdivuji Vaše tvůrčí vědecké dílo v oblasti hudební vědy, dovoluji si Vám věnovat naši univerzitní pamětní medaili a prosím, abyste ji přijal jako výraz mého ocenění Vaší práce.

S veškerou úctou

Orel
rektor

⁸⁷ Orel pravděpodobně připojil ke svému dopisu fotografii.

Wien, 27. 9. 1932, strojopisný opis, AP

*Seiner Magnifizenz Herrn Professor Dr.
Dobroslav Orel
Bratislava*

*Euer Magnifizenz
und dem hohen Senat der Comenius-Universität beehre ich mich für die mir zu Teil
gewordene Auszeichnung verbindlichst zu danken und den Empfang der Medaille und
des Dekretes zu bestätigen. Die Anerkennung ist mir ein Beweis gleicher Bestrebun-
gen im Sinne von Kunst und Wissenschaft und wertvolle Erinnerung an den grossen
Pädagogen, der ein Vorbild für jeden Lehrer ist.*

Mit vorzüglicher Hochachtung

Wien, 27. September 1932.

Vaší Magnificenci a váženému senátu Univerzity Komenského si pokládám za čest přátelsky poděkovat za udělené vyznamenání a potvrdit přijetí medaile a dekretu. Uznání je mi důkazem shodných snah ve smyslu umění a vědy a cennou upomínkou na velkého pedagoga, jenž je vzorem každému učiteli.

S veškerou úctou

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



Obr. 1: Studijní průkaz D. Orela z Vídenského univerzity (Národní muzeum – České muzeum hudby Praha)

Hochgeehrter Herr Professor!

Erlaube mir dankbarst zu danken, dass Herr Professor mir ermöglicht hat, unter seiner Obhut und Führung in Wien arbeiten zu dürfen.

Dem 26. Februar erlaube ich mir mich im Musikinstitute vorzustellen und um weitere Ratschläge und Anordnungen zu bitten.

Zugleich bitte ich um gütige Nachricht, dass ich leider die Codices nicht in Hande war zu bearbeiten. Ich habe Tag und Nacht bemüht mich alle jedoch lozuwerden und alles auf ein halbes Jahr voraus zu bereiten.

Sollte ich einen anderen Tag kommen, bitte es gütigst, Herr Professor, dem H. Pelbauer zu sagen; er wird es mir mitteilen.

Dankend ergebener

Dobroslav Orel,

Prag II - 348.

zu lesen hatte.

Wenn sie sich schon so abgemüht,
dann ist auch Befehl der Natur nach
ihren Jahren müde.

Sie bitte, Herr Professor, beim Handbren
meiner schlichten Arbeit meine gütige
Kobold. Es war nicht mehr im Hause
sie durchzuführen und für korrigieren.

Sie Wertungen der alten Sachen
können vielleicht im Buche in
kleinen Abschnitten erscheinen, dass
sie denjenigen der H. p. g. Ludwig
glichen.

Der Arbeit ging hinter eine große negative
Arbeit in der Bibliothek heran, welche
wegen Notwendigkeit war, dass man
konstatieren könnte, dass der Spezialist

in der Literatur eine neue Probe mit ist.

Sie Küßel der botanischen Museum
(1870 - 1881) muss sorgfältig geachtet
werden. Da sie die Autoren sehr bekannt
sind, ist dies ist dem H. d. Kely.

Qualität dem Kern obzu
Nachuntersuchung? Sie gehen nach der
Natur gehen zu - an anderen Tagen der
Lebens.

Es der erste Kraftbezug; falls ist
nach frag.

Könnte vielleicht in einem eine tolle
Hinwe den Kern Professor belegen?
Ich bitte imstande sind im
gütigste Nachricht (mit ein Wort),
ob meine Arbeit irgendwas mehr wäre

Obr. 3: Dopis D. Orla G. Adlerovi pravděpodobně z léta 1913 (tamtéž)

K životnému jubileu Alice Elschekovej

V závere minulého roka si pripomenula významné životné jubileum muzikologička a etnomuzikologička PhDr. Alica Elscheková, CSc. Jej celoživotná vedecká práca bola spojená s Ústavom hudobnej vedy SAV, kde viac ako päťdesiat rokov pôsobila po boku svojho manžela prof. PhDr. Oskára Elscheka, DrSc. V spolupráci s ním významne prispela k formovaniu slovenskej etnomuzikologickej školy, ktorá sa presadila v medzinárodných kontextoch ako súčasť európskej tradície tohto odboru.

Alica Elscheková, rod. Stankovičová, sa narodila 21. novembra 1930 v Bratislave. Po maturite na gymnáziu v roku 1949 pokračovala v štúdiu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, kde v roku 1953 absolvovala dvojodborové štúdium hudobnej vedy a národopisu. Zároveň navštevovala Štátne konzervatórium v Bratislave, kde sa venovala hre na klavíri a spevu, s absolvovaním v roku 1954. Vysokoškolské štúdium ukončila diplomovou prácou *Historické a typologické zatriedenie slovenských ľudových hudobných nástrojov* (1953). Začiatkom novembra 1953 nastúpila ako interná pracovníčka do Ústavu hudobnej vedy SAV, do Oddelenia hudobnej folkloristiky (neskôr Oddelenia etnomuzikológie), s ktorým externe spolupracovala ako vysokoškolská študentka už od roku 1951. V Ústave hudobnej vedy SAV (v rokoch 1974 – 1990 Sekcia hudobnej vedy Umenovedného ústavu SAV) pôsobila nepretržite až do odchodu na dôchodok v závere roka 2005.

Ašpirantské štúdium v externej forme absolvovala paralelne popri výskumnej práci v Ústave hudobnej vedy SAV. Ašpirantúru ukončila v roku 1972 obhajobou kandidátskej práce na tému *Etnomuzikologická analýza a klasifikácia* (1971), za ktorú získala titul kandidáta vied o umení. V roku 1978 získala titul doktora filozofie. V pozícii vedeckej pracovníčky pôsobila na svojom materskom pracovisku od roku 1972, od roku 1982 ako samostatná vedecká pracovníčka. V roku 1984 bola z politických dôvodov diskriminačným spôsobom preradená do nižšej kvalifikačnej kategórie „samostatný odborný pracovník-špecialista“. Primeraný kvalifikačný status získala opäť až po roku 1989, keď jej bolo vrátené pôvodné kvalifikačné zaradenie samostatnej vedeckej pracovníčky v obnovenom Ústave hudobnej vedy SAV (1990). V roku 1954 získala kolektívnu Cenu SAV ako členka pracovného tímu, ktorý sa podieľal na príprave a vydaní III. zväzku *Slovenských ľudových piesní* (editor František Poloczek). V roku 1979 jej bola udelená Výročná cena Slovenskej národopisnej spoločnosti.

Popri štúdiu sa aktívne venovala spevu – bola členkou Miešaného zboru Československého rozhlasu a vo folklórnom súbore Lúčnica účinkovala ako členka, sólistka a vedúca speváckej zložky súboru.

Blízky vzťah k tradičnej ľudovej kultúre si vytvorila počas prázdninových pobytov u starých rodičov na Horehroní. Otec Alice Elschekovej Eduard Stankovič (nar. 1897) pochádzal zo Šumiaca, od roku 1929 žil v Bratislave, kde pôsobil v profesii účtovníka. Na Horehroní mala príležitosť dôverne sa zoznámiť s prejavmi ľudovej duchovnej a materiálnej kultúry, ktoré v tom čase tvorili živú súčasť každodenného aj sviatočného

života horehronských obcí – s miestnymi krojmi, obyčajami a zvykmi, piesňami, inštrumentálnou hudbou a tancom. Umelecké nadanie na spev a dvojodborové štúdium hudobnej vedy a národopisu pripravilo ideálne predpoklady na jej prácu v oblasti základného výskumu hudobného folklóru, osobitne ľudovej piesne.

Alica Elscheková nastúpila do Ústavu hudobnej vedy v období, keď sa toto pracovisko stalo súčasťou novovzniknutej Slovenskej akadémie vied ako jedno zo zakladajúcich pracovísk. Dva roky predtým, v roku 1951, Ústav hudobnej vedy prevzal agendu Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň – pobočky pre Slovensko a začlenil ju do Oddelenia hudobnej folkloristiky. Nové možnosti, ktoré sa pred týmto vedeckým pracoviskom otvárali v oblasti výskumu tradičnej ľudovej hudby, podporili aj neobvyklú dynamiku vývinu etnomuzikológie ako jedného z mladších odborov hudobnej vedy na Slovensku.

Prvé kontakty so svojím budúcim materským pracoviskom A. Elscheková nadviazala počas spolupráce na príprave III. a IV. zväzku edície *Slovenské ľudové piesne*. Túto modernú edíciu slovenských ľudových piesní (s perspektívou mnohodielného korpusového vydania) od druhého zväzku koncepcne a editorsky zabezpečoval František Poloczek. Počas prác na príprave spomínaných dvoch zväzkov sa oboznámila s metodikou prípravy lokálnych piesňových monografií, ktorá zahŕňala nielen zber piesňového materiálu v teréne, ale aj jeho analytické vyhodnotenie. Do III. zväzku prispela vlastnými zápismi ľudových piesní (48 záznamov z Turej Lúky a Liptovských Sliachov). Spolu s O. Elschekom sa podujali na analýzu kľúčových parametrov hudobnej štruktúry všetkých uverejnených piesní (v oboch zväzkoch spolu 1 524 piesňových záznamov) a výsledky spracovali formou prehľadovej tabuľky, uverejnenej v závere piesňových zbierok. V kontakte s týmto materiálom sa postupne oboznamovala s problematikou hudobnoštýlovej analýzy rozsiahleho piesňového korpusu, ktorý zahŕňal repertoár z desiatich lokalít viacerých regiónov západného, severného, stredného a východného Slovenska.

Po nástupe na pracovisko začala svoj záujem o tradičné formy spevnosti ďalej prehĺbovať. Orientácia na pieseň ako na jednu zložku tradičnej hudobnej kultúry získala v kontexte formujúcej sa slovenskej etnomuzikologickej školy status samostatnej špecializácie. Stala sa súčasťou domácej výskumnej tradície a u nás významne prispela ku komplexnému štúdiu ľudových piesní.

Na začiatku druhej polovice 50. rokov manželia Elschekovci vydali malú monografickú prácu *O slovenskej ľudovej piesni a ľudovej hudbe* (1956). Touto prácou sa prihlásili ku Kresánkovej geneticko-historickej teórii, publikovanej začiatkom 50. rokov. Prvá spoločná práca Alice a Oskára Elschekovcov naznačovala nielen priamu nadväznosť na Kresánka, ale aj ďalšie rozširovanie jeho koncepcie štúdia slovenského hudobného folklóru. Bola predprípravou na vznik syntetickej monografie *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby* (1962) z prelomu 50. a 60. rokov. Pri spätnom pohľade sa ukázalo, že táto monografia bola po Kresánkovi druhou významnou syntézou slovenskej etnomuzikológie, pričom mala zároveň programové zameranie – obsahovala základný koncepčný rámec, v ktorom sa výskum ľudovej piesne a nástrojovej hudby na pôde Oddelenia etnomuzikológie ÚHV SAV ďalej uberal.

Od začiatku svojho pôsobenia na pracovisku A. Elscheková kládla osobitný dôraz na široko koncipovaný terénny výskum. Obsiahol väčšinu regiónov Slovenska (najmä Záhorie, Liptov, Oravu, stredné Považie, Kysuce, Hont, Horehronie, Podpoľanie,

Gemer, Spiš, Šariš). Na individuálnych cestách aj v tímovej spolupráci špecialistov na pieseň, inštrumentálnu hudbu a tanec (spolu O. Elschemom a K. Ondrejkom) sa venovala dokumentácii ľudových piesní z hľadiska základnej štruktúry spevných príležitostí, piesňových druhov a žánrov či hudobnoštýlových vrstiev. Popri informatívnych prieskumných sondách a krátkodobých výskumoch, ktoré pomáhali plošne mapovať hudobnofolklórnu tradíciu na území celého Slovenska, sa venovala systematickej dokumentácii vybraných regiónov, pričom uskutočnila viaceré opakované a návratné výskumy do lokálnych piesňových tradícií. V rokoch 1963 – 1969 realizovala regionálne-monografický výskum Gemera, ktorý stál dlhodobo v centre jej záujmu ako jeden z osobitne príťažlivých a hudobnofolklórne zaujímavých regiónov Slovenska. Na týchto výskumných cestách sa prejavila ako vytrvalá a obetavá terénna pracovníčka, pre ktorú bol kontakt so spevákami a hudobníkmi – autentickými nositeľmi ľudovej hudobnej tradície – vždy mimoriadne dôležitý a inšpirujúci.

Postupne sa venovala niekoľkým okruhom štúdia hudobného folklóru, ktoré sa stali súčasťou dlhodobého výskumného programu pracoviska.

Spočiatku sa zamerala na otázky hudobnej analýzy a klasifikácie ľudových nápevov. Na základe podnetov z európskych hudobnofolkloristických škôl, z porovnávacej hudobnej vedy a hudobnej teórie pripravila niekoľkostupňový analyticko-klasifikačný systém, ktorý nebol uzavretý do hraníc jednej etnickej kultúry, ale vďaka svojej univerzálnosti sa dal aplikovať aj na iné hudobnokultúrne tradície. Štúdia *Základná etnomuzikologická analýza* (1963), v ktorej zverejnila uvedený systém – jeho východiská aj aplikácie – po prvý raz, patrí dodnes k základnej domácej literatúre z tejto oblasti. Jeho možnosti konfrontovala na medzinárodnej platforme, pričom testovala aj progresívne metódy počítačového spracovania údajov (*Technologie der Datenverarbeitung bei der Klassifizierung von Volksliedern*, 1969). Výsledky zhrnula a vyhodnotila začiatkom 70. rokov vo svojej kandidátskej práci. Podrobnejšie sa venovala aj niektorým špecifickým otázkam piesňovej štruktúry, najmä z pohľadu hudobnej formy (*Motivická, riadková a strofická forma*, 1969) a časového parametra (*Časová asymetria v slovenských ľudových piesňach*, 1980).

Paralelne ďalej pokračovala v rozpracovaní koncepcie historických (vývinových) hudobnoštýlových vrstiev, na ktorej pracovala spolu s O. Elschemom. Prvá verzia tejto koncepcie bola uverejnená v *Úvode do štúdia slovenskej ľudovej hudby* začiatkom 60. rokov. O desaťročie neskôr A. Elsčeková publikovala rozšírenú a korigovanú verziu pod názvom *Stilbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik* (1973) v zahraničí. Okrem koncepčných úprav, ktoré zahrnuli napríklad oddelenie magicko-rituálnej vrstvy ako samostatného hudobnoštýlového komplexu od tzv. starej roľníckej kultúry, k dôležitým zmenám patrilo najmä vyčlenenie modálnej medzivrstvy (výrazne regionálne ukotvenej), ktorá bola situovaná medzi starú (predharmonickú) a novú (harmonickú) pieseň. K týmto zmenám dospela na základe nových poznatkov, ktoré získala analýzou a klasifikáciou väčšieho objemu materiálu, aj jeho regionálnou stratifikáciou.

Regionálne pestré podoby viachlasného spevu na Slovensku upriamili jej pozornosť na problematiku viachlasu, v ktorej ďaleko presiahla hranice jednej kultúrnej tradície. Šírka jej výskumného záberu v tomto prípade siahala od domácich foriem (*Der mehrstimmige Volksgesang in der Slowakei*, 1964) cez európske areálové hľadiská (*Ver-*

gleichende typologische Analysen der vokalen Mehrstimmigkeit in den Karpaten und auf dem Balkan, 1981) až po vybrané mimoeurópske kultúry (*Traditionelle afrikanische Mehrstimmigkeit*, 1987) a sumarizujúce pohľady (*Typológia tradičného viachlasu z hľadiska historického, technického, psychoakustického*, 1997). Tieto práce je potrebné vidieť v súvislosti so štúdiou O. Elscheka z roku 1963, ktorá pripravila základnú teoreticko-systematickú bázu na zhodnotenie viachlasných foriem bez ohľadu na ich historické, technicko-typologické či kultúrno-geografické zázemie.

V nadväznosti na komparačné metódy porovnávacej hudobnej vedy (ktoré rozšírila o aspekt sociálnej funkcie) prispela do slavistického bádania štúdiom raných foriem ľudovej hudby Slovanov. Na základe spracovania rozsiahleho korpusu okolo 20 000 ľudových nápevov, ktoré pochádzali z európskych aj mimoeurópskych kultúr, vyčlenila niekoľko tonálno-melodických a tektonických typov a vymedzila ich ako špecificky slovanské (*Strukturelle Frühformen slavischer Volksmusik*, 1966). Porovnávacie hľadisko sa stalo súčasťou mnohých jej prác (napr. viachlas, svadobné piesne atď.). K tejto problematike sa vrátila aj neskôr, keď svoje skúsenosti z porovnávania na rôznych úrovniach práce s piesňovým materiálom metodicky zhrnula (*Čo je totožné, podobné a rozdielne v piesňovej tradícii?*, 2002).

Od prelomu 60. a 70. rokov sa dostala v slovenskej etnomuzikológii do popredia otázka piesňových druhov a žánrov. Spočiatku sa A. Elscheková tejto problematike venovala v kontexte regionálnej tradície: v rámci terénnej dokumentácie na Gemeri ju zaujali obradové piesne jarného cyklu (*Vynášanie zimy a prinášanie leta v Gemeri*, 1976), uspávanky a detský folklór (*Uspávanky a detské zabávanky na Gemeri*, 1987), ale aj široká funkčno-tematická skupina ľúbostných piesní (*Ľúbostná lyrika v gemerskom ľudovom speve*, 1981). Regionálne ohraničený materiál sa však snažila vždy komentovať v širších celoslovenských súvislostiach. Sústredenú pozornosť venovala svadobným piesňam, ktoré spracovala z pohľadu územia Slovenska aj strednej Európy (napr. *Svadba a svadobné piesne*, 1989, *Slowakische Hochzeitslieder in ihrer funktionellen und strukturellen Schichtung*, 1996, *Functions and Transformational Processes of Central European Wedding Songs*, 1997).

Súčasťou týchto prác boli dôkladné analýzy hudobnej štruktúry piesní. Žánrový výskum priviedol A. Elschekovú k detailnejšiemu pohľadu na hudobnú zložku piesňových druhov a žánrov, čo ju motivovalo k vyčleneniu ďalšej kategórie hudobného štýlu: popri historicko-vývinových štýloch a regionálnych štýloch (hudobných dialeктоch) sa pokúsila vymedziť ako tretiu kategóriu hudobný štýl viazaný na piesňový druh/žáner (*Štýl a piesňové druhy*, 1990). Ďalší výskum tento predpoklad potvrdil a za kľúčový v tomto prípade určil vzťah spevu a jeho funkcií.

Väzbu hudby a textu chápala pôvodne v relatívne izolovanej podobe, čoho dokladom je aj štúdia o motivickej, riadkovej a strofickej forme z konca 60. rokov. Práve na základe hlbšieho žánrovo-druhového výskumu zhodnotila neskôr tento vzťah ako diferencovaný, podmienený viacerými aspektmi a špecifikami konkrétneho piesňového materiálu (*Teória a realita vzťahov medzi textami a nápevmi ľudových piesní*, 1988).

Poznatky zo štúdia piesňových druhov a žánrov zhrnula začiatkom 80. rokov v antológii *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba* (1980), ktorú pripravila spoločne s O. Elschekom. Časť venovaná ľudovej piesňovej kultúre prináša náčrt základnej sústavy piesňových druhov a žánrov. Jej súčasťou sú stručné, ale výstižné monografické

charakteristiky jednotlivých piesňových skupín. Sú doložené konkrétnymi ukázkami z vlastného terénneho výskumu a sprievodnými analytickými komentármi. Sústava síce nezahŕňa všetky druhy a žánre tradičného spevu Slovenska, ale poskytuje dobré východisko na ich ďalšie štúdium.

Zo špecifických tém, ktorým A. Elscheková venovala pozornosť popri dlhodobých výskumných okruhoch, je potrebné spomenúť najmä príspevky týkajúce sa vianočnej hudby (napr. *Slowakische Volksmusikinstrumente in den weihnachtlichen Hirtenliedern des 17. – 19. Jahrhunderts*, 1977, *Štýlové zhody medzi nápevmi vianočných piesní a piesňami Paulína Bajana*, 1992), ale aj ojedinelé práce z histórie muzikantských cechov na Liptove a pod.

Ako spolueditorka sa podieľala na príprave a vydaní jedinečnej piesňovej zbierky európskeho významu – Bartókovej rukopisnej zbierky *Slovenské ľudové piesne* (1959, 1970, 2007). K bartókovskému bádaniu sama prispela novými poznatkami, keď z časového odstupu dokumentovala stav piesňovej tradície v lokalitách navštívených Bartókom a mapovala stopy jeho prítomnosti v podobe, ako sa zachovali v miestnych tradíciách.

Spolupracovala na domácich projektoch syntetických dejín hudby z roku 1957 a 1996 (anglická verzia 2003). Ako spoluautorka sa zúčastnila na príprave viacerých prehľadových a syntetizujúcich prác v zahraničí. Z nich najvýznamnejšia je účasť na rozsiahlom projekte o európskej ľudovej hudbe (*Volks- und Populärmusik in Europa*, 1992). V podobe objemnej publikácie bol sprístupnený ako 12. zväzok edície *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vedenej Carlom Dahlhausom. Na príprave rozsiahlej syntetickej práce sa zúčastnila spolu s O. Elschekom pod vedením nemeckej etnomuzikologičky Doris Stockmannovej, po boku významných etnomuzikológov Európy a USA (Philip Bohlman, Jan Ling, Andreas Michel, James Porter, Reodar Sevåg, Erich Stockmann a Ď.). Do tohto kolektívneho diela o európskej ľudovej hudbe prispela kapitolou o regionálnych formách tradičnej spevnosti vo výhodnej Európe a na Balkáne, kde bolo začlenené aj územie Slovenska.

Výsledky svojej vedecko-výskumnej práce pravidelne prezentovala na medzinárodných fórach. Táto konfrontácia bola dôležitým podnetom pri riešení aktuálnych výskumných tém a otázok, ktoré rezonovali v medzinárodnom kontexte bez ohľadu na konkrétnu etnickú tradíciu. Ako členka medzinárodnej organizácie pre tradičnú hudbu International Council for Traditional Music (pôvodne International Folk Music Council) aktívne pracovala vo viacerých študijných skupinách (Analysis and Systematisation of Folk Music, Musical Instruments, Historical Sources of Traditional Music, Multipart Music).

Výsledky vedecko-výskumnej práce Alice Elschekovej možno považovať za komplementárne k prácam O. Elscheka z viacerých hľadísk. Práce oboch autorov vznikali na báze spoločných metodologických východísk, vďaka čomu vytvorili ucelené a homogénne vedecké dielo, mapujúce stav a profil ľudovej hudobnej kultúry na Slovensku v druhej polovici 20. storočia. Posunuli vývin slovenskej etnomuzikológie na úroveň modernej vednej disciplíny, ktorej výsledky sú akceptované v medzinárodných súvislostiach.

Výberová bibliografia prác Alice Elschekovej

Knižné monografie

- O slovenskej ľudovej piesni a ľudovej hudbe. Martin : Osveta, 1956. (spoluautor: Oskár Elschek)
- Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby. Zv. I – III. 1. vyd. Bratislava : Osvetový ústav, 1962; 2. vyd. Bratislava : Osvetové centrum, 1996; 3. revid. vyd. Bratislava : Hudobné centrum, 2005. (spoluautor: Oskár Elschek)
- Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia. 1. vyd. Bratislava : Osvetový ústav, 1980; 2. vyd. Bratislava : Osvetový ústav, 1982. (spoluautor: Oskár Elschek)

Kapitoly v monografiách

- Ludová pieseň. In: Dejiny slovenskej hudby. Ed. Ladislav Burlas, Ladislav Mokry, Zdenko Nováček. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1957, s. 27-29.
- Systematisierung, Klassifikation und Katalogisierung von Volksliedweisen. In: Handbuch des Volksliedes. Ed. Rolf Wilhelm Brednich, Lutz Röhrich, Wolfgang Suppan. München : Wilhelm Fink Verlag, 1975, s. 549-582.
- Ludové piesne. In: Záhorská Bratislava. Vlastivedná monografia Devínskej Novej Vsi, Dúbravky, Lamača a Záhorskej Vsi. Ed. Ján Podolák. Bratislava : Obzor, 1986, s. 191-207.
- Traditionelle afrikanische Mehrstimmigkeit. Zu ihrer Typologie, Stratigraphie und historischen Forschung. In: Musikkulturen in Afrika. Hg. Erich Stockmann. Berlin : Verlag Neue Musik, 1987, s. 62-81.
- Hudobná kultúra. In: Rača. Vlastivedná monografia. Ed. Ján Podolák. Bratislava : Obzor, 1989, s. 220-233.
- Gesangsformen und vokale Gattungen. Osteuropa und Balkan. In: Volks- und Populärmusik in Europa. (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 12.) Hg. Doris Stockmann. Laaber : Laaber-Verlag, 1992, s. 214-237.
- Slovenská ľudová pieseň. In: Dejiny slovenskej hudby. Od najstarších čias po súčasnosť. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1996, s. 393-411.
- Slovak Folk Song. In: A History of Slovak Music. From the Earliest Times to the Present. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda, Publisher of the Slovak Academy of Sciences, 2003, s. 458-481.
- Dúbravský rok vo zvykoch a piesňach. In: Kronika Dúbravky. Bratislava : Občianske združenie Dúbravská studňa, 2006, s. 92-100.
- Spevná tradícia. In: Dolná Súča. Vlastivedná monografia obce. Ed. Ján Podolák. Dolná Súča : Obec Dolná Súča, 2011, s. 244-261.

Štúdie v časopisoch a zborníkoch

- A Study of Central Slovak Folk Dance. In: Journal of the International Folk Music Council, roč. 12, 1960, s. 81.
- Stilschichten der slowakischen Volksmusik. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, roč. 6, 1960, s. 353-362.
- Metodika hudobnofolkloristického bádania na Slovensku. In: Slovenský národopis, roč. 9, 1961, s. 117-178.
- Základná etnomuzikologická analýza. In: Hudobnovedné štúdie VI. Ed. Jozef Kresánek. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1963, s. 117-178.
- Náčrt a zásady systému analýzy a triedenia slovenských ľudových piesní. In: Slovenský národopis, roč. 11, 1963, č. 1, s. 48-54.

- Der mehrstimmige Volksgesang in der Slowakei. In: Journal of the International Folk Music Council, roč. 15, 1963, s. 49-53.
- General Consideration on Classification of Folk Tunes. In: Journal of the International Folk Music Council, roč. 7, 1965, s. 259-262.
- Strukturelle Frühformen slavischer Volksmusik. In: Anfänge der slavischen Musik. Ed. Ladislav Mokřý. Bratislava : Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1966, s. 147-164.
- Methods of Classification of Folk-Tunes. In: Journal of the International Folk Music Council, roč. 18, 1966, s. 57-76.
- Motivická, riadková a strofická forma. In: Musicologica Slovaca, roč. 1, 1969, č. 2, s. 249-282.
- Technologie der Datenverarbeitung bei der Klassifizierung von Volksliedern. In: Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen. Ed. Oskár Elsček, Doris Stockmann. Bratislava : Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1969, s. 93-122.
- Motiv-, Zeilen- und Strophenformen – Begriffsklärung, Analyse und Klassifikation. In: Analyse und Klassifikation von Volksmelodien. Ed. Doris Stockmann, Jan Sęszewski. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972, s. 131-169.
- Ob izučenii rannich form slavjanskoj narodnoj muzyki. In: Slavjanskij muzykaľnyj folklor. Statji i materialy. Moskva, 1972, s. 114-126.
- Etnomuzikologické bádanie v oblasti ľudových piesní. In: Súčasný stav etnomuzikologického bádania na Slovensku. Die gegenwärtige ethnomusikologische Forschung in der Slowakei. (=Seminarium ethnomusicologicum 1.) Ed. Alica Elsčeková. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1973, s. 33-48.
- Súčasný stav výskumu slovenských ľudových piesní Gemera. In: Obzor Gemera, roč. 4, 1973, č. 4, s. 149-157.
- Vývin metód etnomuzikologickej analýzy. In: Informácie Slovenskej národopisnej spoločnosti, roč. 2, 1974, s. 41-57.
- Vynášanie zimy a prinášanie leta v Gemeri (Funkcia, tematika a hudobná charakteristika). In: Gemer. Národopisné štúdie 2. Ed. Adam Pranda. Martin : Osveta; Gemerská vlastivedná spoločnosť v Rimavskej Sobote, 1976, s. 235-311.
- Klasifikácia krátkych motivických úsekov nestrofických a strofických piesní tradičnými i ne-tradičnými technikami. In: Lidová píseň a samočinný počítač III. Sborník materiálů ze 3. semináře o využití samočinného počítače při studiu lidové písně, Brno 15. – 16. 10. 1974. Ed. Dušan Holý, Karel Pala, Miloš Štědroň. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1976, s. 219-143.
- Stilbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik. In: Studia musicologica, roč. 20, 1978, s. 263-303.
- Slowakische Volksmusikinstrumente in den weihnachtlichen Hirtenliedern des 17. – 19. Jahrhunderts. In: Studia instrumentorum musicae popularis V. Ed. Ernst Emsheimer, Erich Stockmann. Stockholm : Musikhistoriska Museet, 1977, s. 96-105.
- Metóda vyhodnocovania klasifikačných tabuliek. In: Musicologica Slovaca 6. Ed. Jozef Kresánek. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1978, s. 217-233.
- Eine liptauer Volksmusikanteninnung aus dem 18. Jahrhundert. Zur Ergänzung schriftlicher und mündlicher Quellen. In: Musikethnologische Sammelbände, roč. 2, 1978, s. 69-86.
- Časová asymetria v slovenských ľudových piesňach. In: Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti. (=Ethnographia Carpatobalcanica 5.) Ed. Viera Gašparíková. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1980, s. 225-240.
- Vergleichende typologische Analysen der vokalen Mehrstimmigkeit in den Karpaten und auf dem Balkan. In: Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan. Ed. Alica Elsčeková. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1981, s. 159-256.

- Lúbostná lyrika v gemerskom ľudovom speve (Tematika, motivika a melodika záletníckych piesní). In: Gemer. Národopisné štúdie 4. Ed. Adam Pranda. Martin : Osveta; Gemerská vlastivedná spoločnosť v Rimavskej Sobote, 1981, s. 245-330.
- Béla Bartók a slovenská ľudová pieseň. In: Hudobný život, roč. 13, 1981, č. 5, s. 6.
- Regionálne a lokálne etnomuzikologické výskumy. In: Lidový tanec, pieseň a hudba v tradícii a súčasnej praxi. Ed. Dušan Holý, Andrej Sulitka. Brno : Krajské kultúrne stredisko, 1983, s. 13-23.
- Význam pobytov Bélu Bartóka v Gemerí. In: Obzor Gemera, roč. 14, 1983, č. 3, s. 185-188.
- Uspávanky a detské zabávanky na Gemerí (ich psychofyziologická funkcia, hudobnopoetická skladba a typológia). In: Vlastivedné štúdie Gemera 5. Ed. Július Bolfík. Martin : Osveta; Gemerská vlastivedná spoločnosť v Rimavskej Sobote, 1987, s. 88-151.
- Svadobné piesne v slovenskej folklórnej tradícii. In: Lidová pieseň, hudba a tanec. Miesto, funkcie, promény. Sborník príspevků ze 16. etnomuzikologického semináře, Jihlava 23. – 25. září 1986. Ed. Dušan Holý, Andrej Sulitka. Brno : Krajské kulturní středisko v Brně, 1987, s. 97-109.
- Teória a realita vzťahov medzi textami a nápevmi ľudových piesní. In: Musicologica Slovaca 12. (Hudobnofolklórne druhy a ich systémové súvzťažnosti.) Ed. Oskár Elsček. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1988, s. 20-50.
- Svadba a svadobné piesne. In: Musicologica Slovaca 14. (Ľudové hudobné a tanečné zvykoslovia.) Ed. Oskár Elsček. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1989, s. 72-122.
- Metódy a problémy porovnávacieho štúdia. In: Studie o Těšinsku 14. Český Těšín : Muzeum Těšínska, 1989, s. 64-70.
- Štýl a piesňové druhy. In: Sociologické a štýlovokritické koncepty v etnomuzikológii. Soziologische und Stilkritische Konzepte der Ethnomusikologie. Príspevky z 20. etnomuzikologického seminára. [Ed. Oskár Elsček.] Bratislava : Slovenská muzikologická asociácia pri Slovenskej hudobnej únii, 1990, s. 30-40.
- Ľudová hudobná kultúra v Gemerí-Malohonte. In: Obzor Gemera, roč. 21, 1990, č. 3, s. 118-126.
- Súčasný systém analýzy ľudových piesní. In: Český lid, roč. 78, 1991, č. 1 s. 30-32.
- Štýlové zhody medzi nápevmi vianočných piesní a piesňami Paulína Bajana. In: P. Paulín Bajan OFM a slovenská hudba, literatúra, jazyk v 18. storočí. Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafín, 1992, s. 134-140.
- Kultúrna geografia tradičných foriem viachlasu so zreteľom na typy rozšírené na Slovensku. In: Ethnomusicologicum, roč. 1, 1993, č. 1, s. 41-74.
- Volkliedforschung und Volksliedsammlung in der Slowakei. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, roč. 42 – 43, 1993 – 1994, s. 186-192.
- Regionale Volksmusikaktivitäten im städtischen Bereich der Slowakei. In: Ländliche Kulturformen – ein Phänomen in der Stadt. Ed. Helga Schnur. Graz : Weishaupt-Verlag, 1994, s. 85-101.
- Slowakische Hochzeitslieder in ihrer funktionellen und strukturellen Schichtung. In: Studia musicologica, roč. 37, 1996, č. 2 – 4, s. 151-190.
- Klangspektren und musikrelevante Interpretationen ihrer Ähnlichkeitsstrukturen. In: Systematische Musikwissenschaft. Systematic Musicology. Musicologie systématique, roč. 4, 1996, č. 1 – 2, s. 115-142. (spoluautori: Oslár Elsček, Miroslav Teker)
- Theorie und Praxis der Erforschung der traditionellen Musik der Minderheiten. In: Echo der Vielfalt. Echoes of Diversity. (=Schriften zur Volksmusik 16.) Ed. Ursula Hemetek, Emil Lubej. Wien : Böhlau Verlag, 1996, s. 17-30.
- Typológia tradičného viachlasu z hľadiska historického, technického, psychoakustického. In: Slovenská hudba, roč. 23, 1997, č. 1 – 2, s. 6-26.

- Functions and Transformational Processes of Central European Wedding Songs. In: *The World of Music*, roč. 39, 1997, č. 3, s. 31-50.
- Funkcia a typy svadobných piesní. In: *Slovenský národopis*, roč. 45, 1997, č. 4, s. 382-391.
- Kaplňka cechu muzikantov v Bobrovci. In: *Pamiatky a múzeá*, roč. 46, 1997, č. 2, s. 40-42.
- Die Beziehung zwischen Musik, Theorie und Analysensystem (Ein Beitrag zur Problematik der Ethnomusiktheorie). In: *Systematische Musikwissenschaft. Systematic Musicology. Musicologie systématique*, roč. 3, 1995, č. 1, s. 155-173.
- Čo je totožné, podobné a rozdielne v piesňovej tradícii? In: *Stredoeurópske štýly tradičnej hudby a tanca.* (=Musicologica actualis 5.) Ed. Oskár Elsček. Bratislava : ASCO Art & Science, 2002, s. 50-67.
- Urbánne a rurálne aspekty v etnologickom a etnomuzikologickom výskume. In: *Slovenská hudba*, roč. 29, 2003, č. 3 – 4, s. 317-352.
- Výskum hudobných žánrov v etnomuzikológii. In: *Ethnomusicologicum III. Revue pre etnomuzikológiu a etnochoreológiu.* Ed. Oskár Elsček. Bratislava : ASCO Art & Science, 2004, s. 33-42.
- Výskumy, dokumentácia, dokumenty a ich vyhodnotenie. In: *Ethnomusicologicum IV. Revue pre etnomuzikológiu a etnochoreológiu.* Ed. Oskár Elsček. Bratislava : ASCO Art & Science, 2005, s. 29-35.
- Výskum ľudových piesní na Slovensku a u Slovákov v zahraničí. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine.* Ed. Milína Sklabinská. Nový Sad : Národnostná rada slovenskej národnostnej menšiny v Srbsku a Čiernej Hore, 2006, s. 9-25.
- Koncept slovanskej vzájomnosti v hudbe a v muzikológii. In: *Muzikologické fórum*, roč. 3, 2014, č. 1 – 2, s. 52-160. (spoluautor: Oskár Elsček)

Odborné príspevky

- Cyklus Suchoňových piesní Ad Astra. In: *Slovenská hudba*, roč. 6, 1962, s. 101-105.
- Ľudová pieseň rozpráva dnešku. In: *Ľudová tvorivosť*, roč. 10, 1960, s. 401-403.
- Poznámky k rozhlasovým reláciám. In: *Ľudová tvorivosť*, roč. 10, 1960, s. 458.
- Valaská ľudová hudobná kultúra na Slovensku. In: *Lidová tvorivosť*, roč. 12, 1961, s. 247-248.
- Nové cesty hudobnej výchovy v Juhoslávii. In: *Slovenská hudba*, roč. 12, 1968, s. 127-128.
- Slovenská ľudová pieseň. In: *Slovenská hudba*, roč. 12, 1968, s. 201-206.
- Karol Plicka a slovenská hudobná kultúra. In: *Hudobný život*, roč. 16, 1984, č. 20, s. 3.
- Svadobné nôtý a svadba. Svadba ako hudobné divadlo. In: *Rythmus*, roč. 35, 1987, č. 5, s. 16-18.
- Vynášanie Moreny a prinesenie leta na Slovensku. K histórii jarných obchôdzok. In: *Rythmus*, roč. 39, 1988, č. 4, s. 16-19.
- Vianočné zvykoslovie a hudba. In: *Hudobný život*, roč. 21, 1989, č. 26, s. 11.
- Gemer. Ľudové piesne. In: *Rythmus*, roč. 31, 1980, č. 7, s. 16-20.

Piesňové zbierky

- Spevník. Slovenské ľudové piesne pre spev a gitaru. Slowakische Volkslieder. Liederbuch für Gesang und Gitarre. Slovak Folk Song. Book for Voice and Guitar. Martin : Matica slovenská, 1999.
- Slovenské ľudové spevy. Slowakische Volksgesänge. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1995.

Zvukové a audiovizuálne edície

- Folklór z východného Slovenska. Bratislava : Opus, 1973. LP 90 37 0124.
- Tance a spevy z obce Vyšná Slaná. (Edícia: Etnofilm 1/81.) Banská Bystrica : Krajské osvetové stredisko, 1981. (spoluautori: Oskár Elsček, Kliment Ondrejka)

Svadobné nosenie darov v Štrbe. (Edícia: Etnofilm 3/83.) Banská Bystrica : Krajské osvetové stredisko, 1983.

Moja ľuba vešelosť. Spiš. Ľudové piesne a hudba. Antológia. (Hudobný folklór Slovenska / Volksmusik der Slowakei). Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Sciences, 1993. AS 0008-4-431.

Editorská činnosť

Béla Bartók: Slovenské ľudové piesne. I. zväzok. Ed. Alica Elscheková, Oskár Elschek, Jozef Kresánek. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1959.

Béla Bartók: Slovenské ľudové piesne. II. zväzok. Ed. Alica Elscheková, Oskár Elschek. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1970.

Béla Bartók: Slovenské ľudové piesne. III. zväzok. Ed. Alica Elscheková, Oskár Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2007.

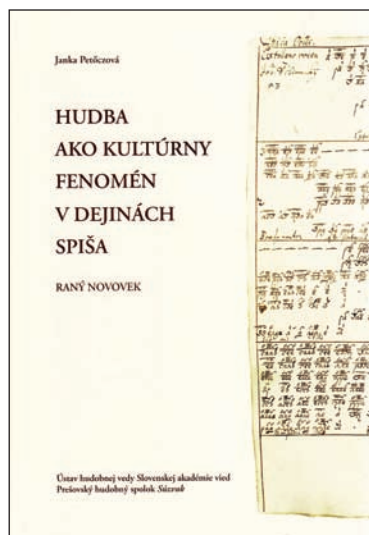
Súčasný stav etnomuzikologického bádania na Slovensku. Die gegenwärtige ethomusikologische Forschung in der Slowakei. (=Seminarium ethnomusicologicum 1.) Ed. Alica Elscheková. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1973.

Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan. Ed. Alica Elscheková. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1981.

Hana Urbancová

Janka Petőczová: Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek

Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; Prešov : Prešovský hudobný spolk Súzvuk, 2014, 383 s. ISBN 978-80-89188-40-6.



Monografia hudobnej historičky Janky Petőczovej je výsledkom jej dlhoročného záujmu o históriu evanjelickej cirkevnej hudby 16. a 17. storočia na Spiši. Jej fokus sa postupne presúval od hudobných skladieb zachovaných v rukopisoch Levočskej zbierky hudobník k širším súvislostiam hudobnej kultúry regiónu Spiša v jeho etnickej i konfesionálnej rôznorodosti. Prínosom jej vedeckého bádania je okrem iného výskum a spracovanie širokého okruhu nielen primárnych hudobných, ale aj sekundárnych prameňov, čo zodpovedá súčasným požiadavkám na komplexný hudobnohistorický výskum regiónov.

Nie je jednoduché dopracovať sa k regionálnej monografii o hudobnej kultúre Spiša. V priebehu desaťročí zásluhou viacerých bádateľov slovenská hudobná historiografia zosumarizovala určitý okruh poznatkov o hudobnej kultúre reformácie na Spiši, resp. o vyspelom hudobnokultúrnom prostredí piaristického kolégia v Podolínci. Z faktogra-

fického hľadiska patrí Spiš k najlepšie zdokumentovaným slovenským regiónom. Napriek tomu nedokážeme viesť súvislú chronologickú líniu, ktorá by zachytila čo najširšie spektrum hudobnokultúrnych fenoménov tunajšej histórie, jednak kvôli prerušeniu kontinuity evanjelickej hudobnej kultúry v 70. rokoch 17. storočia, ako aj kvôli rôznej úrovni existujúcej pramennej základne v jednotlivých lokalitách.

Janka Petőczová vo svojej monografii sprostredkúva široké spektrum poznatkov o hudbe, hudobníkoch a o kultúrnom prostredí na Spiši v období vymedzenom ako raný novovek. Vo všeobecných dejinách Uhorska ide o historickú etapu medzi rokmi 1526 a 1711, ohraničenú bitkou pri Moháči a Satmárskym mierom. Táto etapa tvorí samostatnú periódu v koncepciách dejín hudby u našich južných susedov. Napokon, zodpovedá aj vnímaniu hudobnej renesancie a baroka ako relatívne ucelenej fázy v koncepciách dejín hudby na Slovensku, predovšetkým kvôli dominancii cirkevnej hudby, kde štýlová zmena nie je natoľko výrazná. A tak toto vnímanie jednej historickej etapy je determinované skôr inštitucionálnym základom hudobnej kultúry a konfesionálnym pozadím, než hudobnoštýlovými charakteristikami. V prípade Spiša spomínaná etapa zahŕňa celú aktívnu fázu tunajšej evanjelickej hudobnej kultúry, ktorá je centrálnou témou publikácie. Prezentované poznatky autorka zhromažďovala takmer dve desaťročia, nadväzujúc aj na výskumy hudobných historikov staršej generácie (predovšetkým Richarda Rybariča a Františka Matúša). Pripomeňme, že popri početných publikovaných štúdiách a materiáloch k spomínanej problematike vydala v tomto období notové edície *Musica Scepussii Veteris* (séria I. a II.) – okrem 2 kompozícií Thomasa Goslera

aj 7 nemeckých polychorických kompozícií Jána Šimráka. Vzhľadom na to, že projekt vydávania diel tohto autora, ktorý začal Richard Rybarič v rámci edičnej rady *Fontes Musicae in Slovacia* (Ján Šimbracký: *Opera omnia*), nebol ukončený a vyšli len prvé dva zväzky s 12 kompozíciami v latinskom jazyku, ide o ďalší krok k sprístupneniu Šimrákovej hudby znalcom aj interpretom špecializujúcim sa na starú hudbu.

Monografia je štruktúrovaná ako logický sled vybraných tém, umožňujúcich detailnejší pohľad na konkrétne reálie spišskej hudobnej tradície. Každá téma prezentuje komplex poznatkov o spišskej hudobnej kultúre z iného zorného uhla. V úvodnej kapitole okrem geografického a chronologického vymedzenia témy nájdeme aj zaujímavé pasáže venované pojmu kolektívnej *hudobnokultúrnej identity*, jej vymedzeniu a úlohe vo vzťahu ku konfesijným či etnickým identitám.

Zaujímavú tematiku otvára kapitola o evanjelických kantorátoch na Spiši od počiatku reformácie. Existencia speváckych telies v 16. storočí súvisí s dominanciou renesančnej tradície viachlasu a bola nesporne naviazaná na prostredie reformačného školstva. Bližšie poznatky o existencii kantorátov (tento pojem je v kontexte stredo európskej evanjelickej hudobnej kultúry plne opodstatnený) však máme až zo 17. storočia. V knihe sú sumarizované dostupné informácie o činnosti levočského kantorátu (resp. kantorátov, ak vezmeme do úvahy slovenskú cirkevnú obec a informácie o nej). Špecificky sa autorka venuje aj Spišskej Novej Vsi, kde udeľuje značnú pozornosť no-voobjavenej hudobnej spoločnosti *Fraternitas Litteratorum*. Jej pôsobenie máme zdokumentované najmä z prvých desaťročí 17. storočia. V tejto súvislosti je pozoruhodná zmienka Dávida Frölichu o „chýrnej novoveskej spoločnosti Collegium musicum“. Preto autorka venuje bližšiu pozornosť terminologickej otázke a významovým nuansám pojmov *collegium musicum*, *literárske bratstvo*, *kantorát*. Prikláňa sa k názoru, že v meste pôsobilo okrem literárskeho bratstva dočasne aj iné viac-menej samostatné združenie hudobníkov. Zaujímavé sú aj úvahy týkajúce sa repertoáru spišskono-voveského literárskeho bratstva, kde napriek

torzovitosti pramenného materiálu predpokladáme paralely s obdobným typom združení v susedných krajinách. V tejto súvislosti sa autorka venuje trom skladbám Juraja Wirsingera, rektora tunajšej školy v rokoch 1625 – 1628, ktoré sa unikátne zachovali v tabulatúrnych zborníkoch Levočskej zbierky hudobní. Na ich štýle sa odráža prechod od renesančného štýlu k modernejšej technike *cori spezzati*. Škoda, že sa nezachovalo viac skladieb od tohto autora. Podobne je tomu aj v prípade druhého známeho skladateľa 17. storočia pôsobiaceho v Spišskej Novej Vsi, Michala Grendela (bol tunajším farárom v rokoch 1664 – 1674), od ktorého poznáme len sopránový part jedného duchovného koncertu pre 3 vokálne hlasy a generálny bas.

Ďalšie spektrum tém otvárajú kapitoly venované mecenášstvu hudobnej kultúry na Spiši a autobiografickej básni Samuela Marckfelnera. V prvej z nich sa autorka opiera o rozsiahly pramenný materiál a problematiku sleduje naozaj detailne v širšom časovom zábere od 16. storočia, dotýkajúc sa dobových reálií a osobností regiónu. Okrem iného sa tu dočítame, akým veľkorysým spôsobom založil Alexius I. Thurzo fundáciu pre levočskú cirkevnú obec, z ktorej sa počas celého storočia financovali aj jej hudobné aktivity. Thurzova fundácia vznikla z podielu na podnikaní známej rodiny Fuggerovcov a autorka správne poukazuje na širšie stredo európske súvislosti tohto unikátneho donačného systému. V ďalšej kapitole Marckfelnerova originálna autobiografická báseň *Samuel Marckfelner bin ich genannt* slúži ako východisko na analýzu aspektov biografie najznámejšieho levočského organistu 17. storočia, rodáka z Košíc, jeho vzdelania či dobovej interpretačnej praxe.

Pozoruhodným vkladom publikácie Janky Petőczovej sú genealógie niektorých významných evanjelických rodín na Spiši, s dôrazom na hudobnícke rody *Zarevúckych* a *Šimrákovcov*, ktorých korene sú zrejme na území Slovenska. Opäť tu máme solídny základ v množstve sekundárnych prameňov, odkrývajúcich životné osudy osobností teologického i hudobníckeho zamerania. Najmä informácie o rode Šimrákovcov sú zaujímavé a osvetľujú novým spôsobom rodinné

prostredie a väzby spišskopodhradského organistu a jedného z najvýznamnejších skladateľov z územia Slovenska v 17. storočí, Jána Šimráka staršieho. Pozoruhodné sú aj poznatky o pôsobení ďalšieho znamenitého hudobníka širšej rodiny Šimrákovcov, Jána Šimráka mladšieho vo Vroclavi.

V poznámke na záver publikácie sa autorka venuje aj otázke adekvátneho pravopisu mien osobností a jeho vzťahu k ich etnickému pôvodu, napr. Šimrák – Schim(b)rack, Zarevúcky – Zarevutius/Zarewutius, či používaniu slovenských tvarov krstných mien. Napokon sa priklonila k používaniu slovenských tvarov krstných mien aj v prípadoch priezvisk uvádzaných v nemeckom pravopise. Musíme priznať, že dodnes nie je v odborných kruhoch prijatý jednotný úzus v tejto oblasti a ideálne riešenie zrejme neexistuje.

Petóczovej monografia predstavuje moderný typ hudobnohistorickej syntézy, ktorá sa opiera o reflexiu širokého komplexu primárnych aj sekundárnych prameňov a na jeho základe formuluje zásadné tézy a hodnotenia ohľadom evanjelickej hudobnej kultúry na Spiši. Autorka ponúka v niektorých kapitolách aj analýzu konkrétnych skladieb, tie však nezatažujú text opisnosťou, nakoľko ilustrujú hlavnú líniu výkladu exkurzmi alebo dopĺňujúcimi pasážami. Aj podrobné genealógie rodov popredných hudobníkov regiónu sú nesporným prínosom, keďže okrem biografistiky veľmi živo načrtávajú simultánny obraz vyspelého kultúrneho prostredia viacerých lokalít horného aj dolného Spiša, ktoré sa rozvíjalo v čulých kontaktoch s centrami stredoeurópskej kultúry. Profil osobností a inštitúcií je načrtnutý realisticky a korektn

s množstvom odkazov na pramenné zdroje. Jednotlivé okruhy tém dohromady vytvárajú mozaiku s celistvým obrazom. Knihu dopĺňajú transkripcie 7 skladieb spišskej proveniencie. Pozoruhodné sú najmä dve Wirsingerove skladby (Kyrie zo 6-hlasnej omše a štvorhlasné moteto *Tulerunt Dominum meum*), ako aj duchovná pieseň ariózneho typu *Ach Gott! Mein lieber Gott!* Jána Šimráka ml., ktoré doposiaľ neboli publikované. Súčasťou farebnej obrazovej prílohy sú aj niektoré zaujímavé pramene, napríklad fragmenty zo Spišskej Novej Vsi z prelomu 15. a 16. storočia, na ktorých sú úryvky skladieb v bielej menzurálnej notácii, Testament Anny Feuchterovej so záznamom o literátskom bratstve *Fraternitas Litteratorum*, alebo testament Friedricha Cremitza obsahujúci hudobný repertoár Kostola sv. Márie Magdalény vo Vroclavi, na ktorom sú uvedené aj skladby Jána Šimráka st.

Kniha Janky Petóczovej predstavuje výrazný impulz pre hudobnohistorický výskum regiónov na Slovensku. Vzhľadom na prieniky do všeobecnohistorických, sociologických i teologických tém môže byť zaujímavá aj pre odbornú verejnosť z príbuzných spoločenskovedných odborov. Podobné regionálne monografie, ktorých spracovanie si vyžaduje desaťročia výskumu, potrebuje slovenská hudobná historiografia ako soľ. Sú predpokladom dôslednejšie spracovaných dejín hudby na Slovensku, na ktoré ešte len čakáme. Pred nevelkou skupinou slovenských hudobných historikov tak stojí výzva sústrediť svoje kapacity a pokračovať v regionálnom výskume na Slovensku systematickým a koordinovaným spôsobom.

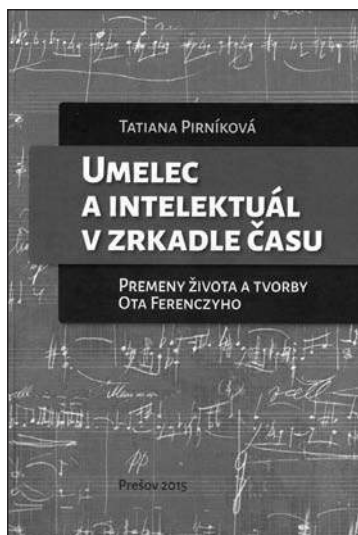
Peter Ruščin

Tatiana Pirníková: Umelec a intelektuál v zrkadle času. Premeny života a tvorby Ota Ferenczyho

Prešov : Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2015. 480 strán. ISBN 978-80-555-1402-4.

Podtitulom publikácie – *Premeny života a tvorby Ota Ferenczyho* – autorka vymedzuje svoj prístup voči metodológii a koncepcii tex-

tu. Na reflexiu kultúrnej politiky a umeleckej tvorby na Slovensku tu nazerá v kontexte celého komplexu javov, predovšetkým však me-



niacich sa podmienok politických systémov a zložitej situácie v oblasti spoločenskej klímy. Miera angažovanosti umelcov v špecifickej spoločensko-politickej atmosfére vstupovala aj do celkového života konkrétnych umelcov, vrátane ich úzko profesijných aktivít. Tlak, nepriazeň a tendenčnosť vonkajších vplyvov na Slovensku významne ovplyvňovali profiláciu osobnostného vývinu jednej z výrazných osobností akademického priestoru v oblasti hudobnej kultúry – Ota Ferenczyho. Tento intelektuálne orientovaný skladateľ, pedagóg, publicista a organizátor vstúpil na hudobnú scénu ako kreatívna osobnosť, ktorá chcela otvárať myslenie o hudbe v širšom kontexte podnetov z európskeho a svetového prostredia prvej polovice dvadsiateho storočia. Potrebu otvorenejšieho prístupu argumentačne rozpracoval vo svojich filozoficko-estetických a psychologických reflexiách. Ako sa ukázalo neskôr, ovplyvnil tým celú generáciu skladateľov slovenskej hudobnej avantgardy, ktorú pedagogicky formoval.

Autorka publikácie veľmi precízne a vyčerpávajúco analyzuje celý diapazón jeho odborných, pedagogických a organizačných aktivít, ktoré vidí ako rovnocenné. Osobitný priestor v monografii venuje genéze Ferenczyho skladateľského vývoja, ktorý vyhodnocuje v kontexte dobových, účelových hodnotení a posto-

rov. Autorka sa tak podujala na neľahkú cestu mapovania, pozorovania, odkrývania a empatického „sprevádzania“ jedinečného životného príbehu človeka – umelca a intelektuála, ktorý pod vplyvom obmedzovania slobody v totalitnom režime kreoval často ambivalentnú, priam viacznačnú podobu svojho umeleckého a intelektuálneho profilu. S nesmiernym taktom a citlivosťou sa dotýka šírky, hĺbky a špecifickosti kontextov jeho postupnej rezignácie na autentickosť a súlad medzi vnútorným presvedčením a vonkajšou prezentáciou jeho intelektuálnych a umeleckých výpovedí. Konceptná stratégia prenikania k podstate, zmyslu a univerzálnemu odkazu aj pre túto dobu nevychádza z dejinného prehľadu životných udalostí či profesionálnej sebarealizácie Ota Ferenczyho v jednotlivých oblastiach, ale z vytypovania dominantných aktivít umelca a ich konfrontácie s reakciami okolia, a autorkinej citlivej a odborne fundovanej polemiky v podobe syntetizujúcej reflexie.

Cenným autorkiným prínosom pre súčasné hudobnoteoretické a hudobnoanalytické myslenie je špecifikovanie univerzálne platných formulácií Ferenczyho názorov a poukaz autorky na hodnotu jeho umeleckej výpovede, ktorá ako jediná mohla zrkadliť autentické postoje a pocity autora v danej dobe a etape jeho života. S nadhľadom a odbornou erudíciou vyhodnocuje prínosy v podobe nadviazania na progresívne štrukturálne postupy v danej etape slovenskej hudby, konštatuje však aj ustrnutie v konštruktivistických tendenciách, a následné uvoľnenie smerom k postromantickým kompozičným postupom. Osobitne sa vyjadruje aj k charakteristike Ferenczyho tvorby, v ktorej nachádza znaky hravosti, lyriky, intimity, ale aj tragiky a dramatismu. Zároveň sa však kriticky stavia voči účelovým kompozíciám, ktoré boli napísané v oslavnom, optimistickom a budovateľskom duchu ideologických požiadaviek socialistického realizmu. Autorka navyše detailne vyhodnocuje aj Ferenczyho prínos v oblastiach pedagogického pôsobenia, kompozície, hudobnej teórie (ktorú orientoval predovšetkým na analytickú prax) a esteticko-interpretáčnej praxe, ktorú otváral širším filozofickým, psychologickým a estetickým

kontextom a súvislostiam, ako aj otázkam hudobného vnímania a zážitku ako dôležitého predpokladu na efektívne dekodovanie estetických výrazových kvalít.

Z pohľadu recenzentky možno uvažovať o veľmi cenných podnetoch dvoch verzií dostupnej štúdie *O dvoch spôsoboch účasti na hudbe* pre oblasť hudobnej estetiky, pedagogiky a psychológie. Ferenczyho apel na potrebu autentického a hlbokého prežívania, jeho poukaz na intuitívnu povahu hudobného zážitku, na celostné vnímanie hudby ako životom naplnenej hudobnej skutočnosti, jeho pripodobnenie skúsenosti básnika k „snovému videniu“ (nie v romantickom zmysle) približuje vnímanie a prežívanie hudby k stavu kontemplácie. V tomto stave recipient vďaka koncentrácii preniká k vrstvám, kam nemá prístup ani intelekt, ani vôľa, ani účelovosť či motivácia, ani pamäť, ani fantázia, kde sa teda manifestuje život sám. Tieto stavy vedú k vyprázdňovaniu človeka od seba samého, k rozpúšťaniu ega a k prekročovaniu finitného sveta, čo Ferenczy nazval „hypnotickým chvením“. Tento postoj prekračuje aj chápanie hudby ako neurčitého pohybu, ktorý len napodobňuje dynamiku životného priebehu, ale neodráža životný priebeh priamo. „Prúdenie života“ odohrávajúce sa vo viacerých vrstvách hudobnej skutočnosti si od recipienta vyžaduje postoj charakterizovaný otvorenosťou a určitou odovzdanosťou umožňujúcou pôsobenie a prenikanie posolstva z najhlbších vrstiev (sféra arché, bytostné Ja, prenikanie večnosti – mimo časopriestor, a pod.) prostredníctvom hudobných fenoménov. V súvislosti s Ferenczyho nejasným termínom „minimálny počet zásahov fantázie“ sa v tomto kontexte ponúka aj možnosť uvažovania o jeho použití nie v zmysle asociácií, ktoré – ako správne uvádza autorka – sú veľmi podnetné a schopné smerovať k spresňovaniu a kognitivizácii, ale skôr v súvislosti so stavom kontemplácie, kde majú psychické procesy a funkcie minimálny prístup a dosah na prežívanie a poznávanie, pretože je to stav čistého a priameho nazerania bez účasti psychiky.

Zásadným poukazom na Ferenczyho deklarovanie duchovnej podstaty autorka otvára jeden veľký priestor ako inšpiráciu na

uvažovanie o hlbších výskumoch tohto fenoménu aj v oblasti filozofie umeleckej výchovy, kde by bolo potrebné vybudovať pedagogické stratégie pre disponovanie budúcich učiteľov na percepciu symbolov, metafor a umeleckých obrazov, ktoré sú kódmi a oknami k celku skutočnosti. Vyžaduje si to rozvíjať a kultivovať procesy intuície, imaginácie a celostnej percepcie. Takéto chápanie korešponduje aj s aktuálnymi trendmi, ktoré pri prvotnom spontánnom kontakte s hudbou stavajú zážitkovosť pred analytické pozorovanie, skúmanie a racionálnu evidenciu javov (Hatrikov model percepčnej analýzy a jeho hudobno-pedagogický model „Drahokam hudby“).

Výsledky takéhoto prístupu by mohli zásadne ovplyvniť uvažovanie o stratégiách postavených na mechanistických a „neživotných“ princípoch v intenciách scientifickej paradigmy – neustále pretrvávajúcej a skryto prítomnej aj v zdanlivo progresívnejších koncepciách, navonok sa prezentujúcich ako orientovaných na celok a komplexnosť.

Z pohľadu recenzentky je veľmi podnetný aj Ferenczyho apel na potrebu akceptovania prirodzených dispozícií jednotlivca, ktoré vyvolávajú rezonanciu s určitými typmi vyjadrovania tvarov a symbolov ako východiska na úspešnú komunikáciu s umením. Ferenczyho dvojakosť účasti na hudbe – jednak ako proces prežívania živej skúsenosti a vnímania, jednak ako chápanie a poznávanie hudby – má odraz v aktuálnom odbornom diskurze ako vertikálny proces, začínajúci sa intuitívnymi a spontánnymi reakciami na hudbu a postupne prenikajúci a smerujúci ku kognitivizácii. Na druhej strane sa z pohľadu recenzentky javí tiež ako horizontálny proces – ako určitá korešpondencia s typológiou osobnosti C. G. Junga. Súčasná akademická psychológia konštatuje, že príslušnosť k určitému osobnostnému typu je vecou všeobecnej konštitúcie, ktorá určuje celkový postoj osobnosti ku skúsenosti v najširšom zmysle, má teda vymedzený aj spôsob estetického prejavu. Určitá typológia sa preto ukazuje nielen v rovine estetického vnímania či apercencie hudby a jej interpretácie, ale aj priamo v štruktúre konkrétnej kultúry, v estetickej norme, ktorá je príznačná a podľa ktorej sa riadil konkrétny

umelecký štýl, a teda aj v konkrétnom umelecko-estetickom prejave umelca.

Častá nejednoznačnosť, zahmlenosť a neurčitosť Ferenczyho konštatovaní v jeho textoch upriamujú pozornosť recenzentky na autorkinu snahu, odbornú erudíciu a zrelosť popasovať sa s analytickým preniknutím a syntetickým vyhodnotením Ferenczyho spôsobu myslenia, stavu vtedajšieho výskumu a možných zahraničných vplyvov. Autorka poukazuje na progresívne prvky v nazeraní na konkrétne problémy, na posuny vo vedeckom výskume, s odkazom na osobnosti, ktoré sa zásadne pričínili o odbornú analýzu a syntézu jednotlivých problémových oblastí. Tvorivo a kriticky polemizuje, odborne argumentuje a citlivo zohľadňuje možné uhly pohľadu z rôznych pozícií (čisto vedeckých alebo pedagogických), chýbajúce poznanie z dôvodu málo realizovaných výskumov reflektovanej problematiky či možných filozofických vplyvov. Pokúša sa odkrývať možné príčiny nejasností, nepresností vo Ferenczyho pojmovom aparáte a chápaní zážitku. Prináša tak vhľad a orientáciu, odkrýva celý priestor možných východísk či miery a hĺbky prenikania myslenia k podstatám a princípom reflektovaných problémov.

Cenný je tiež autorkin poukaz na nadčasovú hodnotu Ferenczyho úvah ohľadom úzkeho prepojenia umenovednej analýzy s celou škálou problémov v oblasti vnímania a prežívania, ako aj jeho kritický pohľad na uprednostňovanie racionálnych a mechanických postupov v hudobnej výchove pred tvorivým čerpaním z autentického zážitku, čo autorka vidí ako pretrvávajúci problém dodnes, s čím sa plne stotožňuje aj pohľad recenzentky.

Miere objektívnosti autorkiných konštatovaní výrazne napomáhajú spomienky Ferenczyho kolegov (prílohy). Veľmi originálnou súčasťou textu sú komplementárne poňaté spomienky dvoch osobností, ktoré Ferenczyho poznali ako profesora, nadriadeného, kolegu a človeka. Už voľba „spomínajúceho“ Romana Bergera dáva tušiť hĺbku pohľadu, otvorenosť, priamosť a úprimnosť. V jeho liste adresovanom autorke sa z pohľadu recenzentky sila Ducha (vtelenie) paradoxne prejavuje v sile „ľudskosti“, nie v odvrátení sa od toho ťažkého a bolestivého v tomto

svete. V tomto zmysle je pre čitateľa tento list úžasným svedectvom, že iba kvalita ľudskosti človeka dokáže v druhom napriek mnohému rozporuplnému uvidieť ľudskosť. Profesor Juraj Hatrík sa zase „rozpomína“ podelením sa s čitateľom o konkrétny materiál, na ktorom ilustruje Ferenczyho rysy vtedajšieho myslenia, hľadajúc v nich na jednej strane životosť a podnetnosť a zároveň konštatujúc jeho hranice v prístupe k analýze a chápaniu estetiky, ako sa reflektuje dnes.

Kvalitu a pútavosť textu umocňuje okrem dotvárajúcich príloh aj hodnotný a jedinečný obrazový materiál, rukopisné zápisy, rozsiahly poznámkový aparát a zoznam bibliografických odkazov.

Konštatovanú tvorivosť v miere originalnosti, jedinečnosti a precíznosti v prístupe k uchopeniu spracovávaného materiálu dopĺňa vysoká miera empatie a citlivosti autorky predovšetkým v tých častiach, kde sa doslova vyrovnáva s ambivalentnými postojmi Ferenczyho pôsobenia – na jednej strane ako kultúrneho, politického činiteľa a akademického funkcionára, lojálneho s vtedy presadzovanou kultúrnou a vzdelávacou politikou, a na druhej strane ako odborníka a umelca. Táto poplatnosť režimu a osobným ambíciám priniesla trvalú ujmu v pohľade na jeho osobu a stále aktuálny prínos či hodnotu v oblasti umeleckej kultúry.

Preto je ocenenia hodný autorkin pohľad z perspektívy celostného nazerania a vyhodnocovania konkrétnych faktov a udalostí z dostupných materiálov a informácií a z realizovaných rozhovorov, bez čierno-bieleho triedenia a jednoznačného „nálepkovania“. Prenikanie k „pravde“ sa deje vždy v priestore, kde je možné a prirodzené prekračovať protiklady a ambivalencie, bez redukcionistickej relativizácie všetkého, ale s hlbokým pochopením komplexnosti života. Pred celostnosťou skutočnosti je nutné stáť s bážňou, oproti arogantnému a zjednodušujúcemu oddeľovaniu „kúkoľa od pšenice“.

Publikácia *Umelec a intelektuál v zrkadle času* predstavuje živé svedectvo o človeku, ktorého modernistický duch a progresívne myslenie boli odmietnuté, ktorý bol svedkom morálnej, psychickej a fyzickej ujmy v insce-

novaných politických procesoch ľudí vo svojom okolí, a ktorý v priestore ideologických tlakov zvädzal veľký zápas medzi autentickou a vnútorne slobodnou podobou osobnej a odbornou-umeleckej existencie na jednej strane a ambíciou naplniť život uplatňovaním svojich talentov, schopností a intelektuálneho potenciálu, čo je u každého človeka hna-

cou silou tvorivých aktivít v najširšom slova zmysle.

Autorka s pokorou necháva otvorený priestor, v ktorom smie byť vedľa seba, ale aj zároveň odvážny a silný duch a ľudská zraniteľnosť a krehkosť.

Zuzana Sláviková

Soňa Burlasová: *Naratívne piesne o zbojníkoch*. Príspevok k porovnávaciemu štúdiu

Bratislava : Eterna Press – Ústav etnológie SAV, 2015, 119 s. ISBN 978-80970975-4-7

Zbojnícka tematika je príznačná pre folklórne prejavy viacerých európskych regiónov a etnických skupín. Veľmi významné postavenie má aj v tradičnej slovenskej ľudovej kultúre. Môžeme sa s ňou stretnúť nielen v literárnej a prozaickej tvorbe, ale aj v rámci tanečného folklóru či výtvarného umenia. Jej bohaté zastúpenie nachádzame aj v ľudovej piesni. Piesne so zbojníckou tematikou sa na Slovensku väčšinou označujú ako *zbojnícke piesne*.

Publikácia *Naratívne piesne o zbojníkoch* od Sone Burlasovej vznikla pre potreby medzinárodného porovnávacieho štúdia, pričom sa práve zbojnícke piesne naratívneho druhu (pre ktoré je príznačný určitý príbeh či dej) ukázali ako vhodný materiál na takéto porovnanie. Zbojnícka tematika je totiž zastúpená vo viacerých okolitých krajinách. Zároveň autorka považuje zbojnícke piesne za reprezentatívne ukážky tradičnej slovenskej piesňovej kultúry. Podobne ako Oskár Elschek chápe zbojnícke piesne ako vyššiu fázu rozvoja pastierskej kultúry.

Práca priamo nadväzuje na Burlasovej predchádzajúcu publikáciu z roku 1998 – na *Katalóg slovenských naratívnych piesní* (Bratislava, 1998, zv. 1 – 3), kde sa v rámci 3. zväzku nachádza 30 *piesňových typov o zbojníkoch*. Z tematického hľadiska sú tieto piesňové typy rozdelené na 4 tematické podskupiny: činy zbojníkov, chytenie zbojníkov, zbojníci vo väzení a smrť zbojníkov. Pri každom type sa



nachádza opisný názov, sujet, textový incipit, súpis variantov a zápis piesne ako reprezentatívnej ukážky (spolu 22 notových ukážok). Publikáciu *Naratívne piesne o zbojníkoch* by sme mohli chápať aj ako detailnejšie spracovanie väčšiny tohto materiálu.

Práca je rozdelená na niekoľko častí. V úvode autorka stručne načrtla prehľad publikovaných zbojníckych piesní, ktoré sa nachádzajú v jednotlivých slovenských piesňových zbierkach. Zároveň uvádza slovenských autorov a autorky, ktoré sa danej problematike venovali z folkloristického či etnomuzikologického hľadiska. Pozoruhodnou súčasťou

práce je aj obrazová príloha so zbojníckou tematikou – výtvarné diela od domácich autorov (12 obrazových ukážok).

Hlavnú časť publikácie tvorí piesňový materiál a jeho komentár (32 piesní). Z toho až 26 záznamov sa nachádza aj v predchádzajúcej publikácii. Autorka ich však podrobne spracovala a obohatila o ďalšie parametre etnomuzikologickej analýzy. V porovnaní s *Katalógom slovenských naratívnych piesní* sa v tejto publikácii však nachádzajú pri jednotlivých piesňových typoch aj určité zmeny.

Ako prvé si môže čitateľ všimnúť pozmenené textové incipity, ktoré zastupujú niektoré piesňové typy, v dôsledku čoho sa na prvý pohľad môže zdať, že ide o iné piesne. Takúto zmenu badať pri 16 piesňových typoch. Môže ísť o úplnú zmenu incipitu, doplnenie, resp. rozšírenie incipitu alebo o jeho nárečový variant. Celkom nový incipit sa nachádza iba pri dvoch piesňových typoch: *Ej, šidzem ročki chodzili* (č. 11), ktorá mala pôvodne názov *Bola jedna Hanička* (*Katalóg slovenských naratívnych piesní*, zv. 3, s. 514-516). Avšak pri novom incipite je uvedený aj pôvodný, aj keď v nárečovej obmenenej podobe (*Byla jedna Hanička*). Podobný prípad nachádzame aj v piesňovom type č. 9, v ktorom je okrem pôvodného názvu *Na kráľovej holi* (*Katalóg slovenských naratívnych piesní*, zv. 3, s. 527) uvedený aj nový incipit *Na vídenskej hori*. Nachádzame aj pár typov, pri ktorých je incipit obmenený. Taký je, napríklad, piesňový typ č. 22 (*Veru už zabili Demikáta Pala*), ktorý má v *Katalógu* uvedený incipit *Zabili Bezeci Demikáta Pala* a jeho variant *Zabili, zabili, veru už zabili Demikáta Pala* (*Katalóg slovenských naratívnych piesní*, zv. 3, s. 530-531).

Piesňových typov s rozšíreným názvom incipitu je šesť: č. 15 – *Bol by Janík bojoval, keby sa bol varoval* (pôvodne *len Bol by Jánošík bojoval*, *Katalóg slovenských naratívnych piesní*, zv. 3, s. 507-509), č. 19 – *A na hore oheň čistý cirničkový* (pôvodne *A na hore oheň*, *Katalóg slovenských naratívnych piesní*, zv. 3, s. 511-513), č. 20 – *Nenazďau som sa ja v Klenovci na krčme* (pôvodne *Nenazďau som sa ja*, *Katalóg slovenských naratívnych piesní*, zv. 3, s. 509-511), č. 21 – *Zabili, zabili dvoch chlapcov bez viny* (pôvodne *Zabili, zabili,*

Katalóg slovenských naratívnych piesní, zv. 3, s. 529-530), č. 26 – *Čo sa stalo nové v ťurianскеj dedine* (pôvodne *Čo sa stalo nové*, *Katalóg slovenských naratívnych piesní*, zv. 3, s. 527), č. 28 – *Zabili Janika, zabili zbojníka* (pôvodne *Zabili Janika*, *Katalóg slovenských naratívnych piesní*, zv. 3, s. 535-537).

Okrem nich nachádzame aj štyri piesňové typy, v ktorých je incipit zastúpený nárečovým variantom. Medzi takéto typy patrí č. 8, č. 13, č. 30 a č. 32: *O ti čarná hura, co tak smutne stojíš* (pôvodne *A ty čierna hora*, *Katalóg slovenských naratívnych piesní*, zv. 3, s. 516-517); *A na hore hori cirňový ohničok* (pôvodne *A na hore hori trňový ohničok*, *Katalóg slovenských naratívnych piesní*, zv. 3, s. 489-491), *Na visokej hore snížok zaletuje* (pôvodne *Na vysokej hore*, *Katalóg slovenských naratívnych piesní*, zv. 3, s. 524-525) a *Pól patnásta roka sem ja bol starý* (pôvodne *Pol patnásta roka som ja bol starý*, *Katalóg slovenských naratívnych piesní*, zv. 3, s. 488-489). Takáto zmena pri všetkých štyroch piesňových typoch pravdepodobne súvisí s prispôbením názvu incipitu tak, aby korešpondoval s textom, ktorý je v oboch publikáciách uvedený v nárečí.

Pri troch piesňových typoch je pridaný melodický zápis, ktorý sa v *Katalógu* nenachádza, resp. v čase jeho vydania nebol k dispozícii: č. 19 – *Na Cvanglovom víšku*, č. 20 – *A na hore oheň čistý cirničkový* a č. 21 *Zabili, zabili dvoch chlapcov bez viny*. Zatiaľ čo je v *Katalógu* z 30 piesňových typov uvedených 22 melodických zápisov, v novej publikácii je z 32 piesňových typov uvedených až 28 melodických záznamov. Pritom sú všetky melódie transponované podľa Bartókovho notačného systému tak, aby sa končili tónom g¹ (s. 8). Tento princíp sa neuplatňoval dôsledne pri všetkých zápisoch v *Katalógu slovenských naratívnych piesní*.

Pri každom piesňovom type sa nachádza opisný názov, melodická ukážka, text piesne, incipit/incipity, sujet, podrobný opis variantov. Ďalej sa Burlasová venuje jednotlivým parametrom etnomuzikologickej analýzy, do rámca ktorej zahrnula slabičnú veršovú stavbu (strofa), ambitus, tonalitu, tóninu, metricko-rytmickú stavbu a formu. Výsledky takejto komplexnej analýzy pri každom pies-

ňovom type sumarizuje v závere: vyvodzuje, o aký typ piesne ide, ako dlho sa na Slovensku traduje, vyjadruje sa k textovým a melodickým variantom, k výskytu daného typu na Slovensku a v zahraničí. Na konci každej charakteristiky sú uvedené odkazy na publikácie (Príklady), v ktorých sa s daným piesňovým typom možno stretnúť.

V závere celej práce autorka pripomína, že počet variantov, ktoré uvádza, nie je definitívny jednak kvôli stavu, v ktorom sa výskum nachádza, jednak kvôli vysokému počtu materiálu, ktorý sa vyskytuje v súkromných zbierkach (s. 69). Autorka sa tu zameriava aj na delenie analyzovaných piesní, ktoré má svoje opodstatnenie práve z hľadiska medzinárodného porovnávacieho štúdia. Piesne rozdelila do troch veľkých skupín: 1. piesne, pre ktoré je príznačná interetnická súvislosť; 2. piesne domáceho pôvodu o najznámejších slovenských zbojníkoch Jánošíkovi a Vdovčíkovi, ktoré zároveň tvoria ťažisko celej práce (s. 71); 3. novelistické piesne o konkrétnych udalostiach, ktoré sú rozšírené buď v rámci regiónu, alebo ide o miestne piesne (s. 69). Tieto skupiny stručne charakterizuje, pričom

sa v rámci prvej skupiny podrobnejšie venuje interetnickému výskytu jednotlivých piesňových typov. Napriek tomu, že „folklórna tvorba národov karpatskej oblasti vzájomne k sebe inklinuje“ (s. 72), autorka hodnotí slovenské zbojnícke piesne ako originálne, autentické, v dôsledku čoho sa šírili aj za hranice, pričom len v menšom počte prenikali takéto piesne z iných kultúr k nám (s. 72).

Okrem zoznamu sužetov, literatúry a prameňov práca obsahuje aj kompletný preklad textu (komentárov) do anglického jazyka.

Publikácia *Naratívne piesne o zbojníkoch* je výsledkom dlhoročného a precízneho výskumu, ktorý zahrnul prácu v teréne aj v archívoch. Tento cenný príspevok do našej, ale z hľadiska komparácie aj medzinárodnej vedeckej oblasti vznikol aj zásluhou editorky Evy Krekovičovej, ktorá autorku k vydaniu publikácie podnietila. Táto práca je tiež dôležitým príkladom a výzvou k tvorbe špecifických porovnávacích štúdií, ktoré mapujú našu ľudovú piesňovú tradíciu v interetnickom kontexte.

Kristína Lomen

The 43rd ICTM World Conference, Astan (Kazachstan), 16. – 22. júla 2015

V dňoch 16. – 22. júla 2015 sa v hlavnom meste Kazachstanu, v Astane, konala 43. svetová konferencia medzinárodnej spoločnosti pre tradičnú hudbu ICTM (International Council for Traditional Music). Konferencia sa uskutočnila v priestoroch modernej budovy Kazakh National University of Arts. Konferencia privítala vyše 600 delegátov zo 70 krajín sveta; svoje príspevky prezentovalo vyše 500 účastníkov, z toho 80 bolo z Kazachstanu a veľké množstvo ďalších účastníkov bolo z krajín bývalého Sovietskeho zväzu a z krajín Ázie. Prednášky, workshopy a videoprezentácie prebiehali každý deň na trinástich paralelných stretnutiach v štyroch rôznych termínoch. V jednotlivých tematicky zjednotených blokoch sa spravidla prezentovali traja až štyria účastníci. Po každom príspevku bol priestor na diskusiu.

Príspevky sa dotýkali piatich hlavných tém konferencie:

Hudba a nové politické geografické oblasti v turkicky hovoriacom svete aj mimo neho

Mladý štát Kazachstan, ktorý vznikol v roku 1991, ponúkol ideálnu príležitosť na posúdenie úlohy hudby a tanca v novovzniknutých politických, kultúrnych a geografických celkoch. V dôsledku rozpadu Sovietskeho zväzu vzniklo mnoho štátnych útvarov, ktoré boli vytvorené na základe etnického princípu, tak ako to bolo aj v prípade turkických jazykových oblastí. Dôležitou témou bola výzva k národnej identite v časoch globalizácie či vzostup regionálneho vnímania ako reakcia na nacionalizmus, transnacionalizmus a globalizáciu. Ako majú novovznikajúce politické a kultúrne celky využívať hudbu na podporenie svojich geopolitických cieľov a ako sa môžu hudobníci a ich publikum brániť novým formám ekonomickej a politickej nadvlády prostredníctvom hudby a tanca?

Tvorcovia hudby a tanca

Témami jednotlivých príspevkov boli: význam a miesto štúdií o individuálnych tvorcoch hud-

by a tanca, o umeleckých inštitúciách a o vede v oblasti, ktorá sa sústreďuje na hudbu a tanec jednotlivých skupín ľudí. Tvorcami môžu byť hudobníci, speváci, tanečníci, skladatelia, choreografi, výrobcovia hudobných nástrojov, vedci, sociálni aktivisti, vládni úradníci a pod. V konkrétnych spoločnostiach majú individuálni tvorcovia osobitne významnú úlohu prostredníctvom vplyvu na kultúrnu a sociálnu sféru spoločnosti.

Hudba, tanec, telo a spoločnosť

Hudobné a tanečné predstavenia sú v mnohých spoločnostiach udalosťami, ktoré niektorých ľudí spájajú, zatiaľ čo iných vylučujú. Ako fungujú tieto procesy prijatia a vylúčenia tam, kde sa prelína ľudské telo a spoločnosť? Ako môže spoločnosť využiť hudobné a tanečné predstavenia na liečbu chorých alebo postihnutých ľudí a na ich reintegráciu do spoločnosti? Ako ľudia používajú svoje telo v boji proti sociálnemu vylúčeniu prostredníctvom hudobných a tanečných vystúpení? Akým spôsobom je telo rodovo interpretované v hudobných a tanečných vystúpeniach? Ako menšiny, imigranti a vysídlení ľudia používajú svoje hrajuce a tancujúce telá, aby sa vyrovnali so svojím sociálnym postavením?

Zvuk prostredia: z prírodných a mestských priestorov k osobnému počúvaniu

V poslednom desaťročí stoja etnomuzikológovia pred výzvou rozšíriť svoje bádanie hudby o oblasti rôznych zvukov. Okruhy otázok sa týkali vzťahu medzi industriálnymi a vojenskými zvukmi a hudobnými zvukmi. Ako môže etnomuzikológia prispieť k vývoju v oblasti zvukových štúdií, aké etnomuzikologické metódy možno na tento účel použiť? Ako sa odráža zvukové prostredie jednotlivcov a komunit vo výbere toho, čo budú počúvať, vo vytváraní nových netradičných prostredí na prezentáciu hudby a tanca, na tvorbe nových piesní, na vzniku nových hudobných štýlov

a žánrov, aj na využívaní nových elektronických médií?

Vizuálne zobrazenie hudobných kultúr

Od perzských miniatúr k YouTube – hudba a tanec boli takmer vždy a všade predmetom vizuálneho zobrazenia. Hudobní historici prezentovali zobrazenia hudby ako súčasť hudobnej ikonografie. Aké metodologické a teoretické otázky sú stále aktuálne v tejto dlhodobo rozvíjanej oblasti štúdia? Na druhej strane, aký vplyv majú nové elektronické a vizuálne médiá na transformáciu hudobného a tanečného poznania? Aký majú vplyv na spoločenský život hudby a tanca v jednotlivých spoločnostiach? Ako menia tieto nové médiá naše výskumné metódy? Ako sa majú vizuálne zobrazenia v nových médiách náležite archivovať?

V rámci konferencie sa uskutočnili aj stretnutia jednotlivých študijných skupín ICTM: Audiovisual Ethnomusicology; Iconography of the Performing Arts; Music of East Asia; Applied Ethnomusicology; Multipart Music; Maqām; Music and Gender; Mediterranean Music Studies; Music and Minorities, pričom bola založená aj ďalšia, nová študijná skupina pod názvom Musics of the Slavic World.

Súčasťou konferencie bolo niekoľko stretnutí pri okrúhlym stole. Počas týchto stretnutí mohli diskutovať jednotliví účastníci okrúhleho stola medzi sebou, ale aj s prítomnými kolegami z publika. Prispievatelia vyberali témy, ktoré by podnietili živú diskusiu: ICTM

a jej sesterské organizácie; Bibliografická kontrola etnomuzikológie v Kazachstane; Africká hudba vo vysokoškolskom vzdelávaní: skúsenosti a výzvy; Predstavenia ducha: auditívna antropológia tvorby pohybu a zvuku.

Každý večer sa konali koncerty, na ktorých sa predstavili študenti a pedagógovia Kazachskej štátnej umeleckej akadémie, študenti Dankook univerzity v Soule s kórejskými tradičnými tancami a hudbou, koncert súčasnej kazachskej symfonickej hudby.

Súčasťou podujatia bola prezentácia najnovších publikácií v rámci výstavy, kde jednotliví účastníci mohli sústrediť svoje knihy, zborníky, CD, DVD, propagačné a informačné materiály o svojich projektoch a o výskumných pracoviskách. Tu vznikol aj ďalší priestor na bližšiu výmenu informácií a skúseností odborníkov, ktorí mohli ďalej pokračovať v individuálnych rozhovoroch počas neformálnych stretnutí. Konferencia bola veľkoryso poňatá, veľké množstvo účastníkov a zaujímavých príspevkov prezentovaných v rovnakom čase neumožňovalo absolvovať všetky panely a stretnutia. Napriek tomu sa na konferencii mohli stretnúť odborníci z rôznych krajín, ktorých spájajú podobné témy a nadviazať tak spoluprácu do budúcnosti. Priestor na diskusiu a výmenu skúseností bol vytvorený špeciálne na stretnutiach v rámci jednotlivých študijných skupín ICTM.

Jana Belišová

Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM), Manchester (Veľká Británia), 17. – 22. augusta 2015

Už po deviatykrát sa uskutočnila interdisciplinárna konferencia medzinárodnej spoločnosti European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM), ktorá spája bádateľov z oblastí teoretického, experimentálneho a aplikovaného výskumu hudobnej kognície. Spoločnosť ESCOM existuje od roku 1991 a okrem konferencie, ktorú usporadúva

každé tri roky, vydáva so štvrťročnou periodicitou časopis *Musicae Scientiae*. Tematický dôraz časopisu i konferencie je položený na systematickej hudobnej vede, predovšetkým na psychológii, filozofii, estetike, hudobnej analýze, kognitívnej vede, umelej inteligencii v hudbe, modelovaní a neuropsychológii. Podujatie tento rok organizovala The Univer-

sity of Manchester v spolupráci s The Royal Northern College of Music, ktorý poskytol svoje moderné priestory. Počet referentov bol 253, ale spolu s autormi posterov a účastníkmi, ktorí neprišli prezentovať svoje výsledky, bolo prítomných azda o stovku viac.

Podujatie prebiehalo súčasne v piatich miestnostiach a tematicky bolo rozdelené do jeden a pol- až dvojhodinových blokov. Každý deň odznel v najväčšej divadelnej sále jeden kľúčový príspevok od prominentného vedca v danej oblasti. Konferenciu otvorila Séverine Samson z Univerzity v Lille, ktorá sa vo svojom kľúčovom príspevku podelila o skúsenosti s muzikoterapiou pri liečení demencií. Témy muzikoterapie a využitia neurologických poznatkov vo výskume vnímania hudby sa ďalej rozvíjali v sekciách „Terapia“, „Amúzia“, „Seniori a demencia“ či „Hudba a mozog“.

V druhom kľúčovom príspevku Richard Parncutt z Univerzity v Grazi predstavil svoj historicko-filozofický pohľad na vývoj durovo-molovej tonality. Tonalita bola tiež predmetom referátov v sekcii „Výška tónu a tonalita“, ale aj príspevkov z iných sekcií, napríklad príspevok *Vnímanie akordov a frekvencia výskytu: Príklady z diel J. S. Bacha a Beatles* od Yuko Arthurs a jej kolegov z Univerzity v Sheffielde či *Transformácie hudobných stupníc v tradičnom nesprevádzanom speve* od Rytisa Ambrazevičiausa z litovskej Univerzity Kaunas.

Veľkou témou hudobnej psychológie je emocionálne pôsobenie hudby. Tejto problematike sa venoval kľúčový referát Suvi Saarikallio z Univerzity v Jyväskylä, prezentujúci autorkin model hudobnej emocionálnej kompetencie, ako aj mnoho ďalších príspevkov. Okrem troch špecializovaných sekcií „Emócie“ sa táto problematika rozoberala aj na sympóziu o smutnej hudbe, ktorému dominovali fínski vedci (Tuomas Eerola momentálne pracujúci pre Univerzitu v Durhame, Jonna Vuoskoski a Henna-Riika Peltola z Univerzity v Jyväskylä). Autori zhrnuli doterajšie poznatky o smutnej hudbe, predstavili typológiu hudbou evokovaného smútku (smútenie, melanchólia, sladká bolesť) a ukázali súvislosť medzi tendenciou počúvať smutnú hudbu a osobnostnou črtou empatie.

Na záver sympózia Sandra Garrido z Univerzity v Melbourne poukázala aj na negatívne stratégie zahlcovania sa smutnou hudbou u jedincov trpiacich depresiou.

Konferenciu uzavrel Andreas Lehmann z Vysokej školy hudobnej vo Würzburgu, ktorý vo svojej kľúčovej prednáške zhrnul 25-ročný vývoj poznatkov o expertnej interpretácii hudby a jej súvislosti s cvičením. Kognitívnym aspektom hudobnej interpretácie sa venovali tri samostatné bloky referátov nazvané všeobecne „Interpretácia“, ako aj užšie zamerané sekcie „Klavír“ a „Jazz a populárna hudba“.

Z veľkého množstva simultánne prebiehajúcich referátov bolo často ťažké si zvoliť v danom čase iba jeden. Z tohto dôvodu uvediem iba stručný prehľad osobne absolvovaných prednášok, ktorých závery považujem za osobitne zaujímavé. Ide o výber, ktorý je nevyhnutne subjektívny, ale dostatočne reprezentatívny na ilustráciu šírky prezentovaných tém. Kompletný program je dostupný na webovej stránke www.escom2015.org.

Adam Ockelford z Univerzity v Roehamptonne vo svojom výskume dlhodobo spolupracuje s hudobným savantom Derekom. Napriek ťažkému postihnutiu disponuje tento hudobník výnimočnou muzikalitou a pozoruhodnou hudobnou pamäťou. Ockelford skúmal predvídateľnosť hudby v reálnom čase tak, že nechal Dereka improvizovať na klavíri priamo do neznámej, komplexnej jazzovej skladby. Úspešnosť správne predvídaných nôt sa pohybovala okolo 30 %. Presnosť správneho predvídania interferovala s osobným harmonickým štýlom hudobníka, ktorý mal tendenciu namiesto komplexných jazzových harmónií inštinktívne používať „wagnerovské“ akordy.

Motivačný aspekt hudby využili Rachel Hallet a Alexandra Lamont z Univerzity v Keele. Ich probandi mali za úlohu v situácii, keď sa im nechcelo zúčastniť naplánovaného športového tréningu či cvičenia, buď počúvať hudbu, alebo hovoriť si v duchu motivačnej vety. Skupina, ktorá použila hudbu, sa nakoniec častejšie odhodlala ísť do telocvične ako skupina používajúca motivačné výroky. Zaujímavý pohľad na interpersonálnu interakciu hudobníkov priniesla štúdia Jean-Juliena Au-

couturiera a Clémenta Canonne z Univerzity Bourgogne. Dvojice hudobníkov mali spoločne improvizovať, pričom jeden z nich dostal inštrukciu, akú emóciu má svojim štýlom hry a spolupráce vyjadriť (napríklad „pohrdanie“). Druhý hudobník mal túto emóciu dekódovať. Hoci niektoré emócie boli častejšie správne dekódované ako iné, vo všetkých prípadoch boli hudobníci pri ich odhalení úspešnejší, než by predpovedala náhoda.

Tím autorov z Univerzity v Hradci Králové pod vedením Mareka Franěka skúmal efekty rýchlej a pomalej hudby pri vnímaní vizuálnych scén pomocou metodológie snímania pohybu očí. Pilotná štúdia ukázala, že vnímanie vizuálnych detailov je nižšie pri rýchlej hudbe, čo môže mať závažné implikácie napríklad pre vodičov dopravných prostriedkov.

Profesor Ken'ichi Miyazaki z Univerzity Niigata sa počas celého svojho profesionálneho života venuje skúmaniu absolútneho sluchu. Spolu s medzinárodným kolektívom autorov vypracoval a prezentoval štúdiu, ktorá porovnávala prevalenciu absolútneho sluchu v ázijských krajinách (Japonsko, Čína, Kórea) oproti západným (USA, Nemecko, Poľsko). Medzi študentmi hudby v ázijských krajinách je absolútny sluch veľmi rozšírený (v niektorých krajinách je to až zhruba polovica študentov), čo sa tradične vysvetľuje jednak z hľadiska lingvistického (tónové jazyky), jednak z hľadiska odlišného systému hudobnej výchovy detí. Miyazaki poukázal na zaujímavú skutočnosť, že absolútny sluch interferuje s relatívnym sluchom. Ázijskí študenti hudby mali oproti západným oveľa vyššie skóre v testoch pomenovania tónov (absolútny sluch). Ak však mali Aziati za úlohu posluchom určiť veľkosť intervalu (relatívny sluch), v porovnaní so západnými študentmi hudby zlyhali. Odpovedové hácky ukázali, že mnohí sa túto úlohu snažili riešiť stratégiou absolútneho sluchu: na hárok si napísali názvy oboch tónov a až potom sa pokúsili určiť interval vyrátaním počtu poltónov medzi nimi.

Interakcia hudby s jazykom bola témou príspevku Swathi Swaminathan a Glenna Schellenberga z kanadskej Univerzity v Toronte. Ich výskumnou otázkou bolo, či hu-

dobné schopnosti u detí a dospelých súvisia so schopnosťou rozlišovať fonémy v cudzom jazyku. Výsledok bol prekvapivý: schopnosť anglicky hovoriacich probandov, detí aj dospelých odlišovať slabiky v reči Zulu korelovala s ich rytmickými, nie však melodickými schopnosťami.

Clemens Wöllner z Univerzity Hamburg a Andrea Halpern z Univerzity Bucknell experimentálne ukázali, že profesionálni dirigenti disponujú lepšou rozdelenou pozornosťou ako profesionálni klaviristi. Erica Bisesi z Univerzity Graz a jej spolupracovníci skúmali diverzitu emocionálneho zafarbenia hudobnej témy La Folia, pričom použili rôzne spracovania (Corelli, Vivaldi, Händel, Liszt, Rachmaninov a i.) a rôzne spôsoby interpretácie.

Tuomas Eerola a Pasi Saari z Univerzity Durham prezentovali experimentálne dôkazy na podporu hypotézy, že pri emocionálnom pôsobení hudby záleží na hudobnom žánri: porovnaním šiestich hudobných žánrov a dvoch skupín poslucháčov (polovica mala pri počúvaní žáner explicitne uvedený, druhá polovica nie) zistili významné interakcie medzi konkrétnymi žánrami a konkrétnymi emóciami.

Tím autorov z Goldsmiths College v Londýne a Univerzity v Bostone pod vedením Daniela Müllensiefena skúmal využitie hudby v oblasti reklamy. Pomocou fyziologických dát získaných metódou kožnej vodivosti zistili, že ľudia reagujú silnejšie na reklamu podfarbenú hudbou ako na reklamu bez hudby; tento efekt sa prehľbuje zvyšovaním intenzity hudby. Komerčne úspešné reklamy tiež spôsobovali silnejšiu fyziologickú reakciu ako neúspešné.

Davida Greenberga z Univerzity v Cambridge zaujala otázka, prečo je pre niekoho hudba takmer náboženstvom, kým pre iného je iba zvukovou kulisou. Preto vyvinul a na väčšej vzorke poslucháčov otestoval tzv. Music Engagement Test, ktorý meria osobnú angažovanosť poslucháča v hudbe v piatich faktoroch. Kognitívny faktor meria intelektuálno-analytickú rovinu, afektívny faktor emocionálne procesy, fyzický skúma fyziologické procesy súvisiace s pohybom do hudby, naratívny procesy súvisiace s percepciou textu a príbehu skladby a sociálny faktor skúma

procesy súvisiace s osobnou identitou a identifikovaním sa so skupinou.

Vysoko informatívne boli i praktické workshopy, ktoré záujemcom ponúkali informácie o aktuálnej metodológii a softvéri. Marcus Pearce z Queen Mary University v Londýne oboznámil účastníkov s počítačovým modelom IDyOM (Information Dynamics of Music), ktorý predpovedá očakávania poslucháčov na základe pravdepodobnostných dát vstupného korpusu. Workshop Robin Wilkinsovej z americkej University of North Carolina bol orientovaný neurologicky. Wilkinsová predstavila model funkčnej prepojenosti mozgu, ktorý na spracovanie dát získaných pomocou neurozobrazovacích metód používa poznatky z matematickej teórie grafov. Posledný workshop, vedený Klausom Frieleom z Hudobnej univerzity Franza Liszta vo Weimare, pozostával z užitočného prehľadu voľne dostupného (freeware) softvéru na analýzu notovanej i znejúcej hudby a softvéru vhodného na dizajn zvukových experimentov, spolu s praktickými úlohami a ukážkami.

K programu muzikologických konferencií už tradične patria večerné živé hudobné vystúpenia a koncerty. Inak to nebolo ani pri tejto konferencii: v utorok vystúpilo v divadelnej sále saxofónové kvarteto Abelia, v stredu v neformálnej atmosfére univerzitetnej kaviarne jazzové trio študentov RNCM. Neboli by to však vedci, keby odolali pokušeniu získať nové dáta pre svoje výskumy. Štvrtkový program, tzv. „silent disco“ (typ diskotéky, pri ktorej majú tanečníci na hlavách slúchadlá a tancujú na hudbu, ktorá je vonkajšiemu pozorovateľovi nedostupná) bol v skutočnosti experimentom. Polovica tanečníkov dostala červené slúchadlá, druhá polovica zelené. V červených slúchadlách pritom znela iná hudba ako v zelených. Pohyby tanečníkov boli monitorované pomocou kamery. Môžeme sa teda tešiť na výsledky, ktoré z takéhoto výskumu tanečného pohybu bádatelia z Goldsmiths College v Londýne získajú. Azda si ich vypočujeme o tri roky na konferencii ESCOM v Grazi.

Zuzana Cenkerová

POKYNY PRE AUTOROV

Časopis *Musicologica Slovaca* vychádza dvakrát do roka. Publikuje pôvodné príspevky z hudobnej histórie, etnomuzikológie a systematickej hudobnej vedy. Redakcia predkladá štúdie na posúdenie jednému lektorovi, v prípade interdisciplinárneho zameralia príspevku podľa zväženia dvom lektorom. O prijatí štúdie na publikovanie rozhoduje redakcia na základe lektorských posudkov a rozhodnutia redakčnej rady časopisu do troch mesiacov od doručenia príspevku. Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Príspevky prosíme zasielať na adresu redakcie v elektronickej forme v textovom editore Word. Poznámky sa uvádzajú pod čiarou, rozsiahlejšie materiálové prílohy sa pripájajú za príspevok. V prípade vkladania materiálových ukážok priamo do textu štúdie (noty, obrázky, grafy, tabuľky) prosíme zaslať jednu verziu príspevku s vloženými ukážkami, druhú verziu v úprave bez ukážok, s označeným miestom ich vloženia, a ukážky zaslať osobitne. Obrázky prosíme posielat' v kvalite 300 dpi vo formáte jpg, tiff, pdf.

Rozsah štúdií vrátane poznámkového aparátu by nemal presiahnuť 50 normostrán, v prípade profilov 20 normostrán, recenzií 10 normostrán a pri správach 5 normostrán (1 normostrana = 1 800 znakov). K štúdiu je potrebné pripojiť abstrakt, kľúčové slová a resumé v slovenskom jazyku; súčasťou záhlavia štúdie sú údaje o autorovi (meno a priezvisko, tituly, pracovisko, adresa, telefón alebo e-mail).

S ohľadom na platnosť noriem *STN ISO 690 (Dokumentácia. Bibliografické odkazy)* a *STN ISO 690-2 (Elektronické dokumenty alebo ich časti)* je potrebné rešpektovať ich zásady. Niektoré interpunkčné znamienka sa v odkazoch používajú odlišne od pravidiel slovenského pravopisu; niektoré zásady sú prispôbené potrebám časopisu. Pre uľahčenie citovania uvádzame niektoré vzory:

Odkaz na monografiu:

¹RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 90-95.

²DŮŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, s. 416-417.

Pozn.: Čísla strán v rozpätí strán sa uvádzajú so spojovníkom.

Odkaz na zborník ako celok:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : *Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafín, 1992.

Pozn.: Ako prvý údaj sa uvádza meno editora, ak má primárnu zodpovednosť za zostavenie diela. Pri viacerých zostavovateľoch sa uvádza meno prvého z nich na titulnom liste. Osoby, ktoré majú sekundárnu zodpovednosť (napr. vedeckí redaktori, editori, prekladatelia...), sa uvádzajú za názvom.

Odkaz na monografiu, zborník, kolektívnu prácu alebo notové vydanie ako súčasť edičného radu:

⁵URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPres, 2009, s. 33-62.

Odkaz na štúdiu v zborníku alebo na kapitolu v kolektívnej práci:

⁶LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 195-258.

Odkaz na štúdiu publikovanú v periodiku:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 34, 2008, č. 2, s. 147-154.

Odkaz na už uvedený prameň:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, s. 78.

Pozn.: V prípade, že v jednej poznámke sú uvedené dva pramene toho istého autora, v ďalších poznámkach uvádzame aj prvé slová názvu prameňa:

⁹RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry*, Ref. 1, s. 63.

Odkaz na elektronický zdroj:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, s. 99-105. Dostupné na internete: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

Všeobecné poznámky:

- Ak v prameni nie je uvedené miesto vydania, rok vydania alebo vydavateľstvo, tak uvádzame: b. m., b. r., b. v.
- V prípade viacerých miest vydania a vydavateľstiev sa názov vydavateľstva pridá k príslušnému miestu vydania a oddelí sa bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- Ak je viac miest vydania a len jeden vydavateľ, tak miesta vydania oddelíme bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Údaje v bibliografickom opise citovaného prameňa sa uvádzajú v jazyku prameňa až po údaj o rozsahu. Preklad názvu sa môže pripojiť v hranatých zátvorkách.
- Skratkou pre označovanie strany alebo strán je s., ročníky časopisov a čísla zborníkov sa uvádzajú arabskými číslicami. Pokiaľ sú dokumenty v edíciách číslované, je potrebné uvádzať okrem strán aj číslo.

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

Musicologica Slovaca appears twice yearly. It publishes original contributions to musical history, ethnomusicology and systematic musicology. The editors send submissions to a single reader for review; articles which have an interdisciplinary orientation may be sent, where this is judged appropriate, to two readers. A decision will be taken by the editors on whether to accept an article for publication, based on the readers' reports and the judgement of the journal's editorial board, within three months of receipt of the article. Unsolicited manuscripts will not be returned.

Contributions should be sent to the editorial address in electronic form in Word documents. Notes should appear as footnotes on the page; more extensive material appendices may be added after the text. In cases where special material samples are inserted directly in the text of the study (musical notes, illustrations, graphs, tables) we ask contributors to send one version with the samples included, a further version without the samples but with the places where they are to be inserted marked, and finally the samples themselves independently. Please send illustrations in 300 dpi quality in format jpg, tiff, or PDF.

The length of an article, including its apparatus, should not exceed 50 standard pages, or 20 standard pages for profiles, 10 standard pages for reviews, and 5 standard pages for reports (1 standard page = 1,800 characters). An abstract, key words and a résumé in the Slovak language must be prefixed to the study. At the head of the study the following data concerning the author will be included: name, surname, titles, place of employment, address, telephone or e-mail.

Account must be taken of the norms *STN ISO 690 (Dokumentation. Bibliographic References)* and *STN ISO 690-2 (Electronic documents or parts thereof)* and their principles must be respected. Some interpunctual symbols are used in references in a manner which differs from standard English orthography, and certain principles are adapted to the needs of the journal. To facilitate citation we present a number of models:

Reference to a monograph:

¹RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, pp. 90-95.

²DŮŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, pp. 416-417.

Note: The numbers of pages in a page sequence are linked by a hyphen.

Reference to a miscellany as a whole:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : *Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafín, 1992.

Note: The first datum given is the name of the editor, if he/she has primary responsibility for the compilation of the volume. Where there are a number of compilers, the one

whose name is given first on the title page should be cited. Persons who have secondary responsibility (e.g. general editors, translators etc.) are cited after the book's title.

Reference to a monograph, miscellany, collective work, or edition of music as part of a scholarly edition series:

⁵URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPRESS, 2009, pp. 33-62.

Reference to a study in a miscellany or a chapter in a collective work:

⁶LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHKEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, pp. 195-258.

Reference to a study published in a journal:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, vol. 34, 2008, no. 2, pp. 147-154.

Reference to a source already cited:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, p. 78.

Note: Where two sources by a single author are cited in the same note, in further notes we also cite the first words of the name of the source:

⁹RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry*, Ref. 1, p. 63.

Reference to an electronic source:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, pp. 99-105. Accessible on the internet: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

General observations:

- If the place of publication, year of publication or publisher is not mentioned in the source, we cite: n. pl., n. d., n. p.
- Where there are a number of places of publication and publishers the name of the publisher is added to the relevant place of publication and separated with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- If there are a number of places of publication and only one publisher, we separate the places of publication with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Data in the bibliographic description of a cited source are given in the language of the source as far as the page reference. A translation of the name may be attached in square brackets.
- The abbreviation for indicating page is p.; pages is pp. Year volumes of journals and numbers of miscellanies are cited in Arabic numerals. Where documents are numbered in editions, those numbers must be cited as well as the pages.